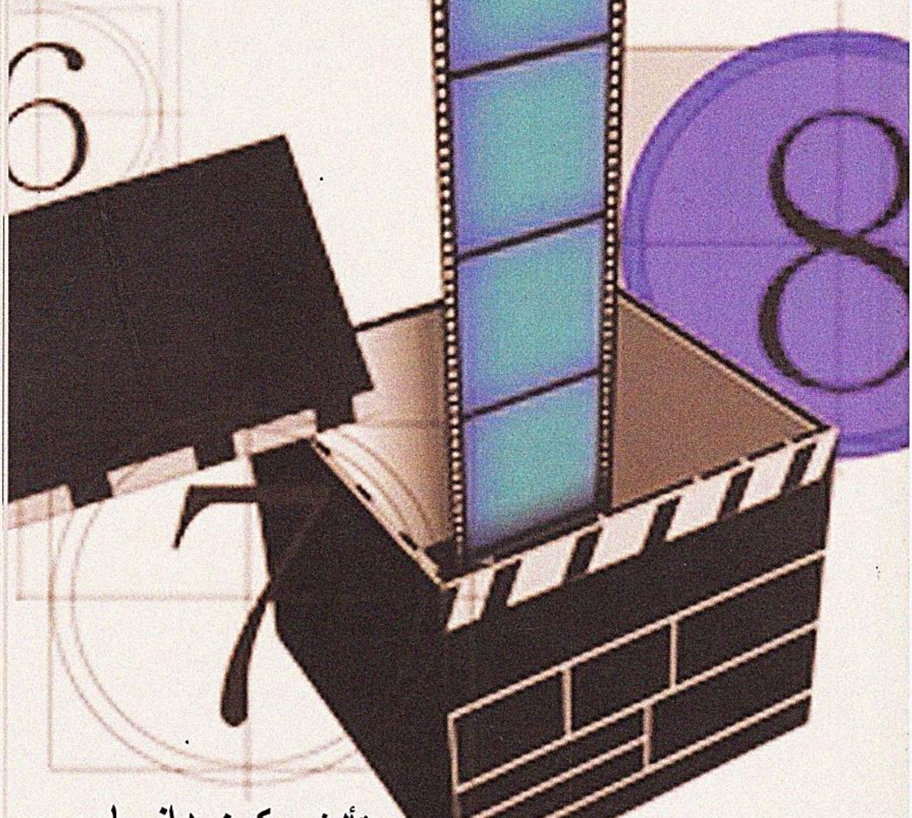
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

تقنيات مونتاج السينما والفيديو

التاريخ والنظرية والممارسة



تأليف: كين دانسايجر

ترجمة وتقديم: أحمد يوسف

1689

تقنيات مونتاج السينما والفيديو

التاريخ والنظرية والممارسة

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد: 1689
- تقنيات مونتاج السينما والفيديو
- كين دانسايجر
- أحمد يوسف
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:

THE TECHNIQUE OF FILM AND VIDEO EDITING

By: Ken DANCYGER

This fourth edition of **THE TECHNIQUE OF FILM AND VIDEO EDITING** [ISBN 9780240807652] by **Ken DANCYGER** is published by arrangement with **ELSEVIER INC** of 200 Wheeler Road, 6th floor, Burlington, MA 01803, USA

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.

E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

تقنيات مونتاج السينما والفيديو

التاريخ والنظرية والممارسة

تأليف: كين دانسايجر

ترجمة وتقديم: أحمد يوسف

2011

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دانسايجر؛ كين.
تقنيات مونتاج السينما والفيديو: التاريخ والنظرية والممارسة؛
تأليف: كين دانسايجر؛ ترجمة وتقديم: أحمد يوسف
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١١
٧٦٨ ص؛ ٢٤ سم
١- السينما
٢- يوسف؛ أحمد (ترجمة وتقديم)
(أ) العنوان ٧٩١,٤٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٩٩٨٥
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 332 - 8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

إهــداء المــؤلــف

إلى الجيل التالى ، أهدى هذا الكتاب
ولابنتىّ من هذا الجيل، إيميلى وإيريكا

المحتويات

ثانياً: مونتاج الأنماط الفيلمية

ثالثاً: مبادئ المونتاج

مقدمة المترجم

يبدو مصطلح "المونتاج" أحيانا كأنه كلمة سحرية غامضة، يملك سرها فقط المخرج والمونتير، يجلسان معا فى ظلام قاعة المونتاج ليقطعّا الفيلم إلى أجزاء صغيرة، ثم يعيدان وصلها ببعضها البعض بطريقة خاصة، تتيح لهما تحقيق تأثير محدد فى المتفرج من خلال التلاعب بالمادة السينمائية. وربما كانت هذه العملية سحرية بالفعل فى جانب منها، لكن سحرا آخر يكمن فى قدرتنا - نحن المتفرجين - على فك طلاسم هذا السحر، من خلال تفكيك التركيب الذى قام به المخرج والمونتير، وذلك لا يقلل أبدا من المتعة التى نحصل عليها من الفرجة على الأفلام والاستسلام لسحرها، بل إنها تجعل القدرة على تذوقها أعمق وأشمل، تماما كما أن معرفة أسرار اللغة ودقائقها يجعلك أكثر استمتاعا بالعمل الأدبى.

وربما كانت "اللغة" هى نقطة البداية لفهمنا لمعنى المونتاج تحديدا. إننا نعرف أن أية عبارة مكونة من العديد من الجمل، والجملة الواحدة مؤلفة من كلمات، لذلك تعتبر الكلمة هى "الوحدة البنائية" الأساسية للغة المنطوقة أو المكتوبة. وطوال تاريخ السينما ظل الفنانون السينمائيون وأصحاب النظريات السينمائية يبحثون عن الوحدة البنائية التى تؤلف اللغة السينمائية، وكانت "اللقطة" هى الإجابة عن هذا السؤال. واللقطة: هى ذلك الجزء من الشريط الذى يمتد منذ أن بدأت الكاميرا فى العمل حتى توقفت، ولأن الكاميرات السينمائية الأولى لم تكن تستوعب إلا أمتارا قليلة من الفيلم الخام، بحيث لا يمتد زمن اللقطة أكثر من دقيقة واحدة، فقد كان على الفنان السينمائى أن يوصل هذه اللقطات القصيرة بعضها ببعض، ليصنع منها "بكرة" يمتد زمن عرضها عشر دقائق. وهنا بدأت المشكلة: "كيف" توصل هذه اللقطات على نحو لا يشتت المتفرج وينقل له معنى محددا؟

فى الحقيقة إنها لم تكن مشكلة واحدة، بل عدة مشكلات، أهمها: هو "الاستمرارية"، وإليك مثال بسيط: يسير البطل فى الغرفة متجها نحو مقعد، ثم يجلس ويشعل سيجارة. قد يقرر المخرج أن يصور هذا "الحدث" فى لقطة واحدة، أو يجزئه إلى لقطتين مثلا، لكن اللحظة التى يوصل فيها لقطة الوصول إلى المقعد ولقطة جلوس البطل يجب أن تكون "ناعمة"، لا يكاد يشعر المتفرج بأن تلك اللحظة مركبة من لقطتين بل تبدو كأنها لقطة واحدة متصلة أو "مستمرة". كانت المشكلة الثانية، هى وضوح سير قصة الفيلم: اللص فى لقطة يجرى هاربا، والشرطى فى لقطة أخرى يطارده، فإذا كان اللص يجرى من يسار الكادر إلى اليمين، وكذلك الشرطى، فإن المتفرج سوف يفهم أن المطاردة لم تنته بعد واللص لا يزال هاربا والمطاردة مستمرة، أما إذا جرى اللص فى لقطته من اليسار إلى اليمين، وكانت لقطة الشرطى تصور حركته من اليمين إلى اليسار، فهنا سوف يفهم المتفرج أنهما سوف يلتقيان حتما، وأن القبض على اللص بات وشيكا. وإذا لم يكن المخرج والمونتير واعيين باتجاه الحركة فى كل من لقطتى الشخصيتين قبل وصلهما ببعضهما البعض، فربما يفهم المتفرج شيئا هو على العكس مما تريده القصة.

تلك ليست إلا أمثلة شديدة البساطة على ما يعنيه "المونتاج"، فربما كان "عدم الاستمرارية" هدفا مقصودا ومتعمدا فى بعض الأحيان، أو قد يسعى الفنان إلى خلق حالة من الغموض حول الشخصية أو أحداث القصة بدلا من وضوحهما، ناهيك عن أن المونتاج قد يتيح لك "علامات ترقيم" سينمائية، تشبه الفاصلة والنقطة والجملة الاعتراضية، وتلك بعض من "المؤثرات الخاصة" مثل المزج بين نهاية لقطة وبداية لقطة أخرى، والاختفاء التدريجى، والظهور التدريجى، وتلك جميعا قرارات مونتاجية؛ لأنها تتعلق بطريقة "تركيب" أو وصل لقطات ومشاهد الفيلم.

لقد أدى هذا السحر المونتاجى ببعض الفنانين وأصحاب النظريات السينمائية إلى الإعلان عن أن المونتاج هو "جوهر" فن السينما، على الرغم مما فى ذلك من مغالاة أثبتت الممارسة عدم دقتها، فهناك لقطات تمتد عشر دقائق دون قطع مونتاجى واحد، فهل تخلو تلك اللقطة من الفن السينمائى؟ وإذا كان من الخطأ التوقف عند تقنية بعينها،

واعتبارها الأهم بين التقنيات جميعا، فإن من الخطأ أيضا التقليل من شأنها، وهنا يأتى السؤال الذى يجب على كل فنان سينمائى أن يسأله لنفسه فى كل لحظة عند إنجازه عمله: ما التقنية التى استخدمها هنا؟ ولماذا؟ (ما التأثير الذى أريد أن أحققه فى المتفرج؟). إن إجابة السؤال الأول تتعلق بالتقنيات، وإجابة السؤال الثانى تتعلق بالجماليات، وهما جزءان مهمان من مادة الكتاب الذى بين يديك، لكن لأن الكاتب كين دانسايجر يريد أن يجعله كتابا يصلح للتعلم والتذوق معا، فإنه يبدأه بما يراه الأكثر أهمية: التاريخ، ففى أغلب الأحوال "اكتشف" الفنانون السينمائيون إمكانات المونتاج خلال ممارستهم صنع الأفلام، فهم لم يخترعوها أو يفرضوها فرضا، ورحلة المونتاج السينمائى رحلة طويلة من التجربة التى تفشل أحيانا، وتنجح أحيانا أخرى، وليس فيها ما يمكن أن نطلق عليه "الإجابات الصحيحة"، فكما رأينا – مثلا – أن مبدأ الاستمرارية يمكن نقضه، المهم أن يكون ذلك بشكل واعٍ، المهم أن يسأل الفنان نفسه: ما هو رد الفعل الذى أريده من المتفرج؟

وسوف يلاحظ القارئ أن الكتاب قد أفرد الجانب الأكبر منه للتاريخ والجماليات وليس التقنيات كما هو متوقع، وربما جاء ذلك بسبب أن الكاتب يعطى هذه المادة فى محاضرات وليس على طاولة المونتاج (بالموفيولا أو الكومبيوتر)، أو لعله أراد أن يوسع من دائرة القراء لتشمل دارس السينما والمتفرج العادى على السواء، أو قد يكون السبب هو أن الكاتب يبدأ من أفلام أنجزت بالفعل، فهو يقوم بعملية التفكيك لكى يقودك إلى التركيب، وهو الأمر الذى جعل المخرج (وليس المونتير وحده) حاضرا على الدوام فى كل الأمثلة، بما يؤكد أن المخرج هو صاحب القرار الأخير فى عملية المونتاج، لكن المونتير الواعى بالتقنيات والجماليات قد يقدم للمخرج حلولا مونتاجية لم تخطر على باله، وهذا هو السبب فى ارتباط بعض المخرجين بمونتيرين محددين، أو أن هناك مخرجين بدأوا حياتهم الفنية على طاولة المونتاج، وربما سوف تجد الكثيرين من المونتيرين – حتى فى مصر – يؤكدون أن أفضل مدرسة تتعلم من خلالها كل العناصر السينمائية هى عملية المونتاج: إنها تتيح لك أن تشاهد نفس اللقطة عشرات المرات

لتكون واعيا بكل تفاصيلها الدقيقة، كما تتيح لك ترتيب اللقطات والمشاهد بطرق عديدة تجعلك تكتشف كيف يتم بناء الدراما، فالمونتاج ليس كما قد يتصور البعض عملية "قص ولصق" اللقطات.

وفى الكتاب تناول رفيع لجوانب عديدة فى الفن السينمائى: السينما الروائية والسينما التسجيلية والعلاقة الجدلية بينهما، وأنواع الأنماط الفيلمية وأركانها والتنويعات عليها والتهجين بينها، وعلاقة عناصر التصوير السينمائى (تكوين الكادر، زاوية الكاميرا، نوع العدسة، .....) بالمونتاج، وكيف يؤثر شكل السرد على القرارات المونتاجية، وأهمية الوعى بأن المونتاج ليس عنصرا مستقلا بذاته عن كل العناصر السينمائية الأخرى (يمكن للمونتاج – مثلا – أن يعدل أداء الممثل، للأفضل أو للأسوأ!!)، وأخيرا فإن المونتاج لا يعنى الصورة فقط، فربما كان مونتاج الصوت أكثر صعوبة، لأنه يحتوى على مادة مركبة من الحوار والتعليق والموسيقى والمؤثرات الصوتية (وهذه الأخيرة يمكن أن تكون مادة مركبة من عشرات المؤثرات)، ومرة أخرى فإن الأمر لا يتعلق باستخدام "كل" عناصر هذه المادة الصوتية، فقد يكون "عدم" استخدام الموسيقى مثلا فى لحظة معينة هو القرار المونتاجى الأكثر تأثيرا.

وأخيراً فإن الكتاب يمثل إضافة مهمة لكل المهتمين بالفن السينمائى، إبداعًا ونقداً وتذوقًا، وإذا كان الكاتب يكشف لك عن سر السحر فى غموض مصطلح وعملية المونتاج، فإنه يعطيك الفرصة لسحر آخر، وهى متعة معايشة هذا العالم السحرى: السينما.

أحمد يوسف

الشكر

من أجل الطبعة الرابعة

الشكر لكل من إيلينور أكتيبيس وبيكى جولدن هاريل فى دار نشر فوكال لعملهما فى هذه الطبعة. كما أود أن أشكر أيضًا طلابى فى فصل "تاريخ المونتاج" فى قسم السينما بمدرسة تيش للفنون، بجامعة نيويورك. لقد ساعدونى على أن أحول الفصل إلى معمل نكتشف فيه الأفكار حول المونتاج.

شكر وعرفان

كان هناك العديد من الناس الذين ساعدونى فى تحضير هذه المخطوطة.

فى دار نشر فوكال أوجه الشكر إلى كارين سبيرستر الاقتراحها هذا المشروع علىّ، وإلى شارون فولتر لمساعدتها المستمرة. وإننى ممتن إلى مكتبات الأرشيف التالية لمساعدتها فى توفير الصور لهذا الكتاب: معهد الفيلم البريطانى، والسينماتيك الفرنسى، وأرشيفات الصور المتحركة والصوت فى كندا، ومتحف الفن الحديث فى نيويورك.

ومن أجل دعمهم المالى الكريم أشكر كلية الفنون الجميلة بجامعة نيويورك، والمجلس الكندى، فلم يكن ممكنًا كتابة هذا الكتاب، بالحجم الذى حاولته، بدون الدعم المالى للمجلس الكندى.

لقد كان هذا المشروع يمثل تحديًا معقدًا على مستوى الخدمات المطلوبة لإنجازه. بدءًا من الكتابة على الكمبيوتر، ومراسلة الأرشيفات والاستوديوهات المختلفة لأداء حقوق طبع الصور، كان يدعمنى مساعدى ستيفن سيلز فى نيويورك، وصديقى وزميلى جورج روبنسون فى تورنتو، وإننى أوجه الشكر إليهما. وفى النهاية، أشكر زوجتى إيدا، لرحابة صدرها حول ما تطلبه هذا المشروع.

مقدمة الطبعة الرابعة

نُشر كتاب "تقنيات مونتاج السينما والفيديو" للمرة الأولى فى عام ١٩٩٣، وفى الطبعتين الثانية والثالثة تمت معالجة الكثير من التغيرات، ومع هذه الطبعة الرابعة تأتى الفرصة لإلقاء الضوء على كل التغيرات التى حدثت منذ عام ١٩٩٣.

يجب علينا فى البداية أن نلقى الضوء على الثورة الرقمية، فالتكنولوجيا غيرت تقنيات المونتاج، وسرعة إنجازه، وجمالياته. لقد كان للثورة الرقمية تأثير عميق على الصورة والصوت، سواء فى مرحلة التصوير أو ما بعدها، وهدف هاتين المرحلتين، مثلما هو هدف مرحلة التجهيز قبل التصوير، هو حكاية القصة، فهل أثرت التغيرات الرقمية على حكاية القصة؟ تلك مسألة جوهرية فى الطبعات من الثانية حتى الرابعة.

أما المسألة الثانية التى تحتاج لإلقاء الضوء عليها فهى أن هذا الكتاب أصبح مع كل طبعة تأريخًا للمونتاج، على الرغم من أنه لم يبدأ كذلك. لقد بدأ ككتاب موجه إلى المخرجين، ولكن بسبب تسارع التغيرات تزايدت الحاجة إلى أن نتذكر من أين جاءت هذه التغيرات، وتزايدت أهمية لحظات فى تاريخ المونتاج تركت تأثيرها على المستقبل، مثل فيلم "ابتزاز" (١٩٢٩) لهيتشكوك، و"المواطن كين" (١٩٤١) لويلز، و"راشومون" (١٩٥١) لكيروساوا، و"هيروشيما، حبيبى" (١٩٦٠) لرينيه، و"على آخر نفس" (١٩٥٩) لجودار، و"ثمانية ونصف" (١٩٦٣) لفيلليني.

وفى الطبعتين الثانية والثالثة، تضمن الكتاب تطور أسلوب محطة إم تى فى، والمونتاج اللاخطى، وفى الطبعة الثالثة بالإضافة لهذه الطبعة الجديدة تتم معالجة

ظواهر دخلت إلى ساحة عالم المونتاج. ففى العصر الرقمى، حيث يمكن تعديل الصورة غير الحية لكى تبدو حقيقية، ما هو الحقيقى وما هو غير الحقيقى؟ ما هو الواقع الذى يحدد الاختيارات المونتاجية؟ لقد غزت قيم التسلية والترفيه عالم السينما التسجيلية، كما أن القيم التسجيلية دخلت إلى عالم الأفلام الروائية. وعندما تتلاءم كل من الأشكال التعليمية وأشكال التسلية والترفيه وتتكيف كل منهما مع الأخرى، كيف يؤثر ذلك على خيارات المونتاج؟ لم تعد التغيرات الجديدة مجرد بدعة عابرة، لكنها أصبحت قيمة فى عالم السينما، فكيف يؤثر ذلك على خيارات المونتاج؟ لذلك هناك فصول جديدة تناقش هذه القضايا، وتتناول اللقطات العامة واللقطات القريبة، والصوت، وسرعة الإيقاع، والتغيرات فى السينما التسجيلية.

هناك الكثير مما تغير، ولم يتغير شىء. إن التاريخ متصل، والمونتاج يتأثر بهذا التاريخ. وإننى لسعيد بأن العنوان الفرعى للكتاب الآن هو "التاريخ والنظرية والممارسة"، فهذا هو هدفى من هذه الطبعة الرابعة.

مقـــدمة

مر نصف قرن على كتـاب "تقنيـات المونتـاج السـينمـائى" الذى كـتبه كـاريل رايز عندما كان يعمل مع لجنة أكاديمية السـينما البريطانية، وقد حدثت تغيرات كثيرة خلال هذه الخمسين عاماً، فقد أصبح وجود وتأثير التليفزيون منتشراً، والسينما - التى لم تعد تتراجع بسبب التليفزيون - أصبحت أقوى تأثيراً من أية فترة سابقة. كما ساعد مسجل الفيديو كاسيت كـلاً من الأفلام القديمة والجديدة على أن تكون متـاحة وفى متناول اليد لمشاهدتها فى أى وقت، وجعلها صالحة لإعادة الاكتشاف بواسطة جيل آخر من المشاهدين. وأصبح المخرج ملكًا متوجًا، وأصبحت السينما - كما لم تكن من قبل - على هذا القدر من التأثير.

لم يكن بمقدور رايز فى عام ١٩٥٣ أن يتنبأ بهذه التـغيرات، لكنه برهن على أن عملية المونتاج السينمائى تشكل عاملاً مؤثراً فى صناعة الأفلام وفى تطور السينما كشكل فني. وكل الذى حدث هو أن الخمسين عاماً الماضية عمقت من هذا المفهوم من خلال التطورات التكنولوجية والإنجازات الإبداعية.

لقد تجنب رايز الدخول فى الجدل النظرى حول دور المونتـاج فى فن السينمـا، مما ساعده على اكتشاف الإنجازات الإبداعية فى مختلف الأنماط الفيلمية، ومن خلال ذلك أعطى الفنان الحـرفى والطالب معـاً دليـلاً يتسم بالحيـوية للخيارات الإبداعية التى يتيحها المونتاج.

ومن الأسباب الرئيسية لنجاح كتاب رايز هو كتابته من خلال وجهة نظر صانع للأفلام، وبهذا المعنى كان الكتاب يتعلق بالمفاهيم أكثر من تعلقه بالتقنيات، وبرهن على اختيـار رايز خلال عشر سنوات لتحوله إلى الإخراج، فالكتاب يؤكد الدور الإبداعى

الرئيسى للمخرج، وهى وجهة النظر الذى تجسدت سريعًا فى فرنسا، ثم بعد عشر سنوات أخرى فى الولايات المتحدة، ولا تزال واسعة الانتشار حتى اليوم. ولا يزال كتاب رايز – الذى نقحه فى عام ١٩٦٨ جافين ميللر، الذى أصبح بدوره مخرجًا – مقروءًا على نطاق واسع مثلما كان عند صدوره لأول مرة.

وكان هدفى أن أكتب كتابًا ذا علاقة روحية بالكتاب الكلاسيكى لرايز وميللر، لكنه كتاب معاصر من ناحية الأفلام والأفكار السينمائية، ويشير أيضًا إلى الإنجازات التقنية فى السينما والفيديو والصوت، وهى الإنجازات التى بدت من نطاق وطبيعة الأفلام والأفكار السينمائية المعاصرة، وهذا التحديث الذى أردته يجسد كيف أن المخزون الإبداعى لصانعى الأفلام أصبح أكثر عمقًا فى الخمسين عامًا الماضية.

وجهة النظر

إن كتابًا عن مونتاج السينما والتليفزيون يمكن كتابته من خلال وجهات نظر مختلفة. وبالطبع فإن وجهة النظر بمعناها الحرفى فى هذا المجال سوف تكون وجهة نظر المونتير، ولكن حتى ذلك الخيار ليس دقيقًا وواضحًا وإن كان يبدو كذلك. ولعل كتاب رالف روزينبلوم وروبرت كان "عندما يتوقف التصوير" هو المرجع الأكثر شمولاً لموضوع المونتير السينمائى، فالكتاب فى جانب منه سيرة ذاتية، وفى جانب ثان تاريخ للمونتاج، وفى جانب ثالث عن جماليات المونتاج. أما الكتب الأخرى التى كتبها فنانو مونتاج سينمائى فهى تقنية بالمعنى الصارم، فهى تناقش العمليات التى تدور فى غرفة المونتاج، واللغة والمصطلحات المتداولة فيها، وآليات المونتاج خلال مرحلته الأولى. ومع تنوع الخيارات عالية التقنية فى عالم المونتاج سوف تتزايد بالتأكيد الكتب التى تتناول تقنيات المونتاج.

أما هذا الكتاب الذى بين يديك فيهدف إلى أن يكون كتابًا عمليًا، بمعنى أن مونتاج مشهد حركة يتطلب استيعاب أى من العناصر السينمائية التى سوف تكون مطلوبة لتحقيق التأثير من مثل هذا المشهد، كما أن من المطلوب أيضًا معرفة تطور

المونتاج حتى يمكن للمونتير أن يأخذ أكثر القرارات فاعلية فى ظل الظروف المتاحة له. وهذا هو هدف الكتاب، أن يكون عمليًا ومهتمًا بالخيارات الجمالية، دون أن يستغرق تمامًا فى آليات المونتاج السينمائى. وبهذا المعنى فإنه قد تمت كتابة الكتاب من المنظور ذاته الذى كتب به كتاب رايز، أى من منظور المخرج السينمائى، لكن أملى هو أن يكون الكتاب مفيدًا أيضًا لغير المخرجين. إننى أعجب كثيرًا بفنانى المونتاج السينمائى، وأتفق مع رالف روزينبلوم الذى يقول: إنه لو كانت لدى فنانى المونتاج طبيعة مختلفة وثقة أكبر فإنهم سوف يكونون مخرجين، كما أتفق مع رأيه فى أن المونتاج هو واحد من أكثر أنواع التدريب الممكنة لمن سوف يصبحون مخرجين.

هناك نقطة أخيرة: إننى مثلما فعل رايز أتبنى وجهة نظر المخرج، وأرى أن المونتاج جوهرى فى التطور الإبداعى للسينما، وهذا المنظور يسمح لى بأن أدرس تاريخ النظرية والممارسة للمونتاج السينمائى.

المصطلحات

فى الكتب التى تتناول المونتاج فإن المصطلحات تكتسب العديد من المعانى المختلفة، ومن أكثر هذه المصطلحات بروزًا التكنيك والفن والحرفة، وإننى أتناول هذه المصطلحات بالمعنى الذى سوف أشرحه توًا.

التكنيك، أو العنصر التقنى من المونتاج، هو اللصق المادى لقطعتين منفصلتين من الفيلم، وبلصقهما معًا فإن هاتين القطعتين تصبحان مشهدًا له معنى محدد.

وحرفة المونتاج السينمائى هى لصق قطعتين من الفيلم معًا لتعطيا معنى ليس ظاهرًا فى أى من القطعتين. والمعنى الذى يتولد من اللقطتين يمكن أن يكون الاستمرار فى السير (الخروج يمينًا من اللقطة الأولى، ثم الدخول من يسار اللقطة الثانية)، أو قد يكون المعنى هو التفسير أو التعجب. والتفسير الذى يقوم به المخرج يتضح من خلال ممارسة المونتير لحرفته.

وماذا عن الفن؟ إننى مدين لكاريل رايز لتفسيره البسيط والبليغ، ففن المونتاج يحدث عندما يؤدى جمع لقطتين أو أكثر إلى انتقال المعنى إلى مستوى آخر: الدهشة، أو البصيرة، أو الصدمة، أو اكتشاف مفاجئ.

ومصطلحات التكنيك والحرفة والفن مفيدة وملائمة عند استخدامها للمادة البصرية سواء فى مجال السينما أو شريط الفيديو، أو عندما تستخدم لوصف مونتاج الصورة أو الصوت فى مشهد ما. لقد استخدمت هذه المصطلحات على أيدى العديد من الكتاب لوصف المونتاج، ولقد حاولت أن أكون دقيقًا وأقوم بالتركيز على التطور الفنى للمونتاج، وفى الفصول التى تتناول الأنماط المختلفة للمشاهد - الحركة، والحوار، والكوميديا، والتسجيلية - كنت مهتمًا بالحرفة بقدر اهتمامى بالفن. علاوة على ذلك، وعلى الرغم من تركيز الكتاب على المونتاج البصرى، فإنه تم التركيز بقدر المستطاع على مونتاج الصوت.

ولأن السينما كانت فى سنواتها الثلاثين الأولى فى الأساس وسيطًا صامتًا، فإن إبداعات المونتاج عند دى دابليو جريفيث، وسيرجى إيزنشتين، وفى آى بودوفكين، كانت إبداعات بصرية وعندما أضيف الصوت كانت بدعة تقنية أكثر من كونه إضافة إبداعية، ولم يتح للصوت إمكانات إبداعية إلا عندما جاءت أعمال بازيل رايت، وألبيرتو كافالكانتى، وروبين ماموليان، وأورسون ويلز، ومع ذلك فقد ظل الوسيط السينمائى ملتصقًا بطبيعته البصرية، وكانت الأفلام تسمى، بعد كل شىء، الصور المتحركة. ومع ذلك فإن إضافة أية تقنية كانت تضيف إسهامها الفنى للوسيط السينمائى، وهذا الموقف وآثاره من بين الاهتمامات الأساسية لهذا الكتاب.

دور الأفلام التجريبية والتسجيلية

على الرغم من أن الإبداعات المبكرة فى السينما ظهرت فى الأفلام التجارية، فإن العديد من الإبداعات ظهرت أيضًا فى الأفلام التجريبية والتسجيلية، وكانت هناك فى فن المونتاج إسهامات هائلة للأعمال الأولى للويس بونويل، والمرحلة المتوسطة

عند همفرى جينينجز، وأفلام سينما الحقيقة للوحدة "ب" من المجلس الوطنى السينمائى فى كندا، والتداعى الحر عند كليمان بيرو وأرتور ليبسيه، أيضًا من المجلس الوطنى السينمائى فى كندا.

لقد حدثت هذه الإبداعات فى مجال المونتاج البصرى والصوتى، بشكل أكثر حرية، فى الأفلام التجريبية والتسجيلية أكثر من الأفلام التجارية. وعلى سبيل المثال فإن السينما التجريبية لم تكن تُنتج تحت ضغط الاعتبارات التجارية، كما كانت السينما التسجيلية - مادامت تحقق هدفها الدعائى- تلقى الدعم المستمر من الحكومات والمؤسسات. ولأن الربح يلعب دورًا أقل أهمية فى الأفلام التجريبية والتسجيلية؛ فالنتيجة كانت الابتكارات الإبداعية، وقد تم استيعاب هذه الابتكارات بسرعة فى السينما السائدة. وهكذا فإن السينما التجريبية والتسجيلية لعبت دورًا مهمًا فى قصة تطور المونتاج باعتباره فنًا، لذلك فإن هذه السينما تحتل مكانًا مهمًا من هذا الكتاب.

دور التكنولوجيا

كانت السينما دائمًا هى أكثر الفنون الجماهيرية احتواء على التكنولوجيا واعتمادًا عليها، فتسجيل صورة ثم عرضها يتطلب كاميرات وإضاءة، وآلات عرض، وكيماويات لتحميض الفيلم، كما اعتمد تسجيل الصوت دائمًا على التكنولوجيا، وكذلك على المونتاج. ففنانو المونتاج يحتاجون إلى شريط، ولاصق وأداة للصق، وآلية ميكانيكية تتيح لهم رؤية ما تم لصقه معًا، وظهرت ماركات تجارية أكثر تعقيدًا مثل آليات موفيولا وستينبيك، وسوف تحل آلات أخرى عندما تصبح أقل تكلفة وأكثر نفعًا. إن التغيرات التقنية لا تنتهى، وتنمو بسرعة خاصة فى مجال التليفزيون والفيديو. وفى العادة فإن الأفلام اليوم يتم تسجيلها على شريط سينمائى لكن يتم مونتاجها بتقنية الفيديو، وهو ما يعطى المونتير خيارات أكثر تعقيدًا وبراعة.

ومن السهل الإجابة عن سؤال إذا ما كانت الخيارات التقنية تساعد فى تحقيق عرض سينمائى أو تليفزيونى أفضل، فالمسار الفنى لستانلى كوبريك من "طرق المجد" (١٩٥٧) حتى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧) يعطينا دلالة واضحة. لقد كان كوبريك يستفيد دائمًا من التكنولوجيا المتاحة، لكنه بدءًا من "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) بدأ فى تحدى المواضعات، وجعل التكنولوجيا موضوعًا محوريًا فى كل فيلم من أفلامه، ليثبت أن التكنولوجيا والإبداع ليسا مجالين منفصلين يستقل فيه كل منهما عن الآخر، فالتكنولوجيا فى حد ذاتها لا تستخدم دائمًا على نحو إبداعى، لكن هذا يحدث على أيدى المبدعين وحدهم. والتكنولوجيا تلعب دورًا حاسمًا فى تشكيل الفيلم، لكنها ليست سوى أداة فى أيدى الفنانين الذين يطبقون أفكارهم على الوسيط السينمائى.

دور المونتير

من المبالغة أن يزعم كل من يشترك فى صناعة الفيلم أن دوره هو المصدر الوحيد للإبداع فى عملية صناعة السينما، فصناعة الأفلام تتطلب مشاركة جماعية، ومهارات جيش من الناس. وعندما تكون صناعة فيلم عملية ناجحة، فإن ذلك يحدث عندما يضيف كل إسهام إلى مجموع التجربة السينمائية، وكنتيجة لذلك فإن أى قصور فى الأداء يمكن أن يؤدى إلى نتائج مدمرة. ولكى نضع كل دور فى نصابه الصحيح، فمن الأسهل أن نؤمن بأن كل دور يمثل إبداعًا، وأن هناك أدوارًا أكثر أهمية مثل دور المنتج، والكاتب، والمخرج، والمصور، والممثلين، والمونتير. وإذا كان هناك آخرون يساهمون أيضًا، مثل: عمال، الصوت والكهرباء، والديكور، والأزياء، والمؤثرات الخاصة، فإن هناك أدوارًا أخرى تؤثر على نحو أكثر أهمية.

إن دور المونتير يأتى فى العملية السينمائية بمجرد بدء التصوير، فهو يقوم بالتجميع المبدئى للقطات التى يتم تصويرها أولاً بأول، وبذلك يكون من الممكن إجراء

تعديلات أو تصوير لقطات إضافية خلال مرحلة التصوير. وبالطبع فإنه فى حالة الرغبة فى إعادة تصوير لقطة بعد تفرق طاقم الفيلم وتفكيك ديكوره فإن التكاليف سوف تكون أكبر بكثير.

ومع ذلك فإن الدور الأساسى للمونتير يأتى فى مرحلة ما بعد التصوير، فبمجرد الانتهاء من التصوير، تتم إضافة الصوت والموسيقى خلال هذه المرحلة، بالإضافة أيضًا للمؤثرات الخاصة. وعلاوة على حذف ما هو زائد فى اللقطات، فإنه يجب على المونتير أن يجد إيقاعًا للفيلم، ومن خلال العمل مع المخرج، وأحيانًا مع المنتج، فإن المونتير يقترح خيارات، ويحدد مناطق التشوش، ويضع يده على المشاهد الزائدة على الحاجة، وعملية الغربلة هذه هى بحث حدسى عن الوضوح والحيوية، حيث يجب على الفيلم أن يخاطب أوسع قاعدة من الجمهور بقدر الإمكان. كما تتم إضافة الصوت والمؤثرات الصوتية والموسيقى فى هذه المرحلة.

وتعتمد درجة الحرية المتاحة للمونتير على علاقته بالمخرج والمنتج. فهناك مخرجون شديدو الاهتمام بالمونتاج، بينما يهتم آخرون بأداء الممثلين ويتركون مجالاً أكبر للمونتير. وعلاقات القوى بين المونتير والمخرج، أو بين المونتير والمنتج، ليست علاقات ثابتة، فهى تعتمد دائمًا على اهتمامات وقوة كل طرف، وبشكل عام فإن المونتيرين يستجيبون لما يطلبه المخرجون أو المنتجون.

إن أهداف المونتير محددة: أن يعثر على استمرارية السرد للعناصر البصرية والصوتية فى الفيلم، وأن ينقح هذه العناصر فى كل لقطة لكى يخلق تأكيدًا دراميًا يجعل الفيلم مؤثرًا. كما أن المونتير يقوم باختيار تجاورات محددة بين اللقطات، ومن خلال ذلك يحقق فى السرد مستوى من المجاز والمعانى المتضمنة، بل إن المونتير يستطيع أن يغير من المعنى الأصلى من خلال تغيير تجاور اللقطات.

ويحقق المونتير نجاحًا عندما يستمتع المتفرج بالقصة، وينسى تجاورات هذه اللقطات، وإذا انتبه المتفرج إلى المونتاج فإن المونتير يكون قد فشل. إن هذه المعايير

للنجاح والفشل يجب أن تنطبق على المخرج أيضـًا، لكن من المفارقات أن ذلك لا يحدث، فهناك أساليب وأنماط فيلمية محددة ارتبطت بمخرجين (أى أن انتباه المتفرج للأسلوب لا يعنى فى هذه الحالة فشل المخرج - المترجم)، فالمتفرج يستطيع أن يتعرف على المخرج فى أفلام ألفريد هيتشكوك أو ستيفن سبيلبيرج أو إيرنست لوبيتش، والنتيجة هى أن المتفرج يتوقع فى مثل هذه الأفلام أن يرى الشخصية الفنية للمخرج، وفى هذه الحالة فإن صنع فيلم لا يجعل المتفرج ينتبه إلى الإخراج يعنى الفشل. وبذلك فإن هناك مخرجين يملكون شخصية فنية جماهيرية غير متاحة للمونتيرين.

سوف يكون من التقصير إذا اكتفيت بالحديث عن حدود دور المونتير فى صنع الفيلم، فيجب علىّ أيضـًا أن أقر بقوة المونتير فى الإنتاج، وباعتبار المونتاج حرفة مهمة، وفى هذا المجال فإن المونتير يشترك فى الكثير مع المخرج.

إن السينما والتليفزيون من أقوى الوسائط تأثيرًا فى عصرنا، وقد تم استخدامهما لأهداف طيبة وأخرى غير طيبة. وكنتيجة لذلك فإن المونتاج شخصية بالغة القوة؛ لأنه يملك قدرة على التأثير. فالخيارات المونتاجية تتراوح بين التقديم المباشر للمادة، وتغيير المعنى فى هذه المادة. كما أن لدى المونتير الفرصة لأن يقدم المادة بطريقة وجدانية بقدر ما يستطيع، وهذا الجانب الوجدانى نفسه يقوم بتشكيل المعنى.

الخطر إذن يكمن فى إساءة استخدام هذه القوة، وهناك مجموعة من المعايير الأخلاقية هى التى توجه كل العمل فى السينما والتليفزيون. لكن هذا التوجيه ليس قابلاً للتطبيق فى كل الحالات، والمونتير لا يملك شخصية فنية جماهيرية تدفعه إلى أن يمارس منظومة أخلاقية فى عمله، وبالتالى فإن وجود مثل هذه المنظومة الأخلاقية يصبح مهمًا. ولأن الأخلاقيات تلعب دورًا فى تطور فن المونتاج، وفى الجدل النظرى حول ما هو فنى فى السينما، فإن هذا السؤال قد أثير فى هذا الكتاب.

ترتيب فصول هذا الكتاب

تم ترتيب فصول الكتاب فى خطوط مشابهة لكتاب رايز وميللر، لكن القسم الأول الذى يختص بالتاريخ أكثر تفصيلاً، ليس فقط لاحتوائه على فترة ما بعد ١٩٦٨، ولكن أيضًا لأنه يمكن الآن تناول الفترة السابقة على نحو أكثر شمولاً. فالأبحاث عن المرحلة المبكرة من تاريخ السينما، وعن السينما الروسية، وترجمات الوثائق ذات العلاقة، تتيح اليوم دراسة تفصيلية أكثر مما كان متاحًا لكاريل رايز فى عام ١٩٥٢. لقد دخل العديد من الدارسين مجال الجدل النظرى حول المونتاج باعتباره منبع فن السينما، وقد أثار جدلهم الحياة فى هذه المناقشات، سواء كانت مع أو ضد هذه الفكرة، وهم أيضًا يسهمون فى السياق الجديد للقسم الذى يدور عن التاريخ فى هذا الكتاب.

أما القسم الثانى من الكتاب، والذى يهتم بمبادئ المونتاج، فيستخدم منهجًا مقارنًا، فهو يدرس الأنواع المحددة من المشاهد، وكيف يتم مونتاجها اليوم بالمقارنة بما كانت عليه منذ ستين عامًا. وفى النهاية يأتى القسم عن ممارسة المونتاج، ويتناول الأنماط المحددة من الخيارات المونتاجية فى الصورة والصوت.

كلمة عن الفيديو

حدثت تطورات كثيرة فيما يمكن تطبيقه فى مونتاج السينما والفيديو. إن القطع من لقطة عامة إلى لقطة قريبة يؤدى إلى تأثير مشابه فى كل من الوسيطين، لكن الاختلاف هو فى التقنية المستخدمة لتحقيق هذا القطع، وآلات المونتاج مثل ستينبيك وتلك التى تستخدم شرائط السليولويد تختلف عن مشغلات الفيديو أو شاشات الكومبيوتر التى تستخدم فى المونتاج الإلكترونى. ولأن الخيارات الجمالية والتأثيرات تظل متشابهة، فإننى أعتقد أن هذه الخيارات تتجاوز الاختلافات التقنية، وما يمكن قوله فى هذا السياق عن السينما يمكن أن يقال أيضًا عن الفيديو، كما أعتقد أن ما يقال عن حرفة وفن المونتاج السينمائى يمكن أن يقال أيضًا عن مونتاج الفيديو.

كلمة عن أمثلة الأفلام

عندما نشر كتاب رايز، كان من الصعب عرض الأفلام التى يستخدمها كأمثلة، لذلك فإن عدداً كبيراً من تتابع اللقطات من الأفلام التى ناقشها تم تضمين صورها فى كتابه.

لكن أهم التغيرات التقنية التى تؤثر على هذا الكتاب الذى بين يديك هو توافر مشغلات الفيديو والأفلام المسجلة على شرائط، وعلى أقراص الفيديو، ثم أقراص الـ دى فى دى فائقة الجودة. ولأن هناك عدداً كبيراً من الأفلام أصبح متاحاً فقد حاولت أن أستخدم أمثلة من هذه الأفلام. وقد يرغب القارئ فى الرجوع إلى الصور الفوتوغرافية التى تضمنها هذا الكتاب، لكنه يستطيع أيضاً أن يشاهد التتابع الذى تتم مناقشته. وفى الحقيقة، إن إمكانية الدراسة التفصيلية لتتابعات المشاهد على الفيديو أو الكومبيوتر جعلت إمكانات التعلم أكبر وأعظم من أى وقت مضى. ولقد أثر توافر المادة السينمائية على اختيارات أمثلة الأفلام التى قمت بها، وعلى درجة التوسع التفصيلى فى دراستها فى العديد من الفصول.

ويجب على القارئ ألا يتجاهل فائدة الاستخدام المتزايد لأقراص الفيديو والـ دى فى دى، فقد أصبحت هذه التقنية فى متناول اليد فى معظم البيوت، كما يتزايد عدد المؤسسات التعليمية التى تدرك فائدة هذه التقنية، ومعظم هذه الأجهزة يحتوى على إمكانية العرض البطىء بما يتيح مشاهدة تتابع المشاهد على نحو أكثر تفصيلاً. وكلاسيكيات السينما العالمية، والعدد المتزايد للأفلام المعاصرة، وتوافرها على أقراص الفيديو، يمكن أن يعطى المتفرج صورة أوضح وصوتاً أفضل مما كانت تتيحه هذه التقنية من قبل.

لقد كتب هذا الكتاب من أجل القراء الذين يريدون فهم السينما والتليفزيون، والذين يريدون أن يصنعوا أفلاماً وبرامج تليفزيونية، وسوف يقدم لك الكتاب السياق الذى يساعدك فى عملك. وسواء كنت طالباً أو محترفاً؛ فسوف يساعدك هذا الكتاب على التقدم بشكل أكثر معرفة نحو هدفك. ولو كان الكتاب مفيداً حتى لنسبة مئوية من قراء كتاب رايز وميللر، فسوف يكون قد حقق هدفه.

(أولاً)

« تاريخ المونتاج السينمائى »

(١)

الفترة الصامتة

تعود السينما إلى عام ١٨٩٥، وعندما تم صنع أول صور متحركة لم يكن هناك وجود للمونتاج. لقد كانت البدعة الجديدة لرؤية الصورة المتحركة كافية فى حد ذاتها حتى أنها لم تكن تحتاج لوجود قصة، وكانت الأفلام الأولى لا تزيد على الدقيقة فى طولها. كانت أفلامًا بسيطة مثل "العمال يغادرون مصنع لوميير" (١٨٩٥) أو "وصول القطار إلى المحطة" (١٨٩٥)، وكان من أحد أشهر الأفلام فى نيويورك "القبلة" (١٨٩٦)، وساعد نجاحه على ظهور أفلام مشابهة مثل "مباراة الملاكمة" (١٨٩٦) و"رقصة التنورة" (١٨٩٦). وعلى الرغم من أن جورج ميلييس بدأ فى صنع قصص "مختلقة" غرائبية فى فرنسا، مثل "سندريلا" (١٨٩٩) و"رحلة إلى القمر" (١٩٠٢)، فإن كل الأفلام الأولى تشترك فى سمات محددة، لم يكن المونتاج موجوداً، أو كان فى أفضل الأحوال أقل ما يمكن كحالة ميلييس.

والملاحظ حول تلك الفترة أنه فى خلال فترة قصيرة لم تمتد سوى ثلاثين عامًا فقط، تطورت مبادئ المونتاج الكلاسيكى. ومع ذلك فإنه خلال السنوات الأولى لم يكن من بين أهداف صناع الأفلام خلق إحساس بالاستمرارية، أو مراعاة اتجاه الشاشة، والتأكيد الدرامى، من خلال المونتاج، وكانت الكاميرا توضع دون اعتبارات للتكوين أو التأثير العاطفى، وكانت الإضاءة مجرد إنارة لما يتم تصويره (دون قصد لتأكيد درامى محدد) حتى فى إضاءة المشاهد الداخلية. وفى ذلك الحين استخدم ويليام ديكنسون "بلاك ماريا"[1]. (شاحنات مغلقة كأنها استوديو مصغر - المترجم).

ولم تكن الإضاءة أو وضع الكاميرا وحركتها من بين التغيرات فى المعادلة السينمائية. وفى الأفلام الأولى لأوجست ولوى لوميير، أو توماس إديسون، كانت الكاميرا تقوم فقط بتسجيل الحدث فى لقطة واحدة، وكان العديد من هذه الأفلام الأولى مجرد لقطة واحدة فقط.

على الرغم من أن أفلام ميلييس امتدت إلى أربع عشرة دقيقة، فإنها ظلت سلسلة من اللقطات الواحدة، تابلوهات تسجل مشهداً يؤدى، وكان يتم وضع اللقطات واحدة بعد الأخرى، بينما تبقى الكاميرا ساكنة وبعيدة عن الحدث. ولم يكن تغير أطوال اللقطات يهدف إلى إحداث تأثير، فقد كان الأداء فى كل نمرة هو الهدف، وليس تحقيق تغير فى سرعة إيقاع لقطات الفيلم. كان المونتاج مقصوراً على لصق اللقطات المتتابعة، لذلك كان فيلم "رحلة إلى القمر" مجرد سلسلة من اللقطات المسلية، كل لقطة منها هى مشهد فى حد ذاتها. وتحكى اللقطات قصة، ولكن ليس بالطريقة التى اعتدناها الآن، فهذا لم يحدث إلا مع إيدوين إس بورتر، فعندئذ أصبح للمونتاج مغزى.

إيدوين إس بورتر: بداية الاستمرارية فى السينما

كان العام المحورى فى أعمال بورتر هو عام ١٩٠٣، عندما بدأ فى استخدام استمرارية بصرية جعلت أفلامه أكثر حيوية. لقد استخدم ميلييس من قبل أدوات مسرحية وإحساساً مسلياً بما هو خيالى لكى يجعل أفلامه تبدو أكثر حيوية. ولأن بورتر كان معجباً بطول وجودة أعمال ميلييس، فإنه اكتشف أن تنظيم اللقطات فى أفلامه يمكن أن يجعل قصصه السينمائية تبدو أكثر حيوية، كما اكتشف أيضاً أن اللقطة هى وحدة البناء الأساسية فى الفيلم. وكما يقول كاريل رايز فإن "بورتر قد أوضح أن اللقطة المنفردة، والتى تسجل جزءاً غير مكتمل من الحدث، هى الوحدة التى يجب أن يبنى بها الفيلم، ومن ثم فإنها تؤسس للمبدأ الرئيسى للمونتاج"[٢].

يتألف فيلم بورتر "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣) من عشرين لقطة، والقصة بسيطة، رجل إطفاء ينقذ أماً وطفلتها من مبنى يحترق. استخدم بورتر لقطات إخبارية

لحريق حقيقى، جمعها مع لقطات داخلية يتم تمثيلها، ليقدم قصة فى ست دقائق تعرض الضحايا ومن يقومون بإنقاذهم، ومن خلال هذه الدقائق الست يحكى كيف أُنقذت الأم وطفلتها.

وعلى الرغم أن هناك جدلاً حول الفيلم الأصلى[٣]، فإن النسخة المتداولة طوال أربعين عاماً تقدم قصة الإنقاذ على النحو التالى: الأم والابنة محاصرتان داخل مبنى يحترق، وفى الخارج يسرع رجال الإطفاء إلى الإنقاذ. وفى هذه النسخة التى ظلت تعرض منذ عام ١٩٤٤ حتى عام ١٩٨٥ فإنه كان يتم القطع المتوازى بين المشاهد الداخلية والمشاهد الإخبارية الخارجية، وهذا التبادل بين لقطة داخلية وأخرى خارجية قصة الإنقاذ تبدو أكثر حيوية، كما أن التوتر لهذا القطع المتوازى اكتمل مع إدخال لقطة قريبة ليد تشد رافعة صندوق جرس إنذار المطافئ.

كان إدخال اللقطات الإخبارية سبباً فى إضافة إحساس بالأصالة على الفيلم، كما أوحت بأن لقطتين تم تصويرهما فى مكانين مختلفين، ولهما هدفان أصليان مختلفان تماماً، يمكن بجمعهما معاً الإيحاء بمعنى أعظم بكثير من مجرد مجموع اللقطتين، وأن تجاورهما يمكن أن يخلق واقعاً جديداً أعظم من الواقع الذى تحتوى عليه كل لقطة منفردة.

لم يعط بورتر اهتماماً للأطوال المادية للقطات، كما أن كل اللقطات - فيما عدا لقطة اليد - كانت لقطات عامة، حيث توضع الكاميرا لكى تسجل اللقطة دون تدخل لصياغة محتوى اللقطة.

قدم بورتر سرداً أكثر تعقيداً فى أواخر عام ١٩٠٣ فى فيلم "سرقة القطار الكبرى"، والذى بلغ طوله اثنتى عشرة دقيقة، ويحكى قصة سرقة قطار ومصير اللصوص بعدها. يحتوى الفيلم على أربع عشرة لقطة، ويتضمن لقطات داخلية للسرقة، وأخرى خارجية لمحاولة الهرب ثم المطاردة، وينتهى الفيلم بشكل شديد الدرامية، فى لقطة ذاتية متوسطة لأحد اللصوص وهو يطلق النار مباشرة فى اتجاه الجمهور.

ليس هناك قطع متماثل بين اللقطات، لكن هناك تغيرات فى المكان والزمان. كيف عولجت هذه التغيرات، مع أن الفيلم يعتمد على القطع المباشر وليس المزج أو الاختفاء والظهور التدريجيين، وهى المؤثرات التى ابتكرت فى فترة لاحقة؟

إن كل لقطة تمثل مشهداً: السرقة، الهروب، المطاردة، القبض على اللصوص، وليست هناك لقطة منفردة فى ذاتها تسجل الحدث من بدايته حتى نهايته. إن المتفرج يدخل أو يخرج من اللقطة وهو فى منتصف الحدث، وهنا يكمن تفسير التغيرات فى الزمان والمكان. فمن أجل تحقيق الأهداف السردية ليس من الضرورى أن نرى اللقطة كاملة لكى نفهم الغرض منها، والدخول إلى لقطة فى منتصفها يوحى بأن زمناً قد مر، والخروج من اللقطة قبل اكتمال الحدث ثم عرض لقطة جديدة تماماً يوحى بتغير فى المكان، وهكذا تحدث الانتقالات فى الزمان والمكان، ويظل السرد واضحاً، ويأتى المعنى الكلى للقصة من مجموع اللقطات، وبالإبقاء على الانتقالات فى الزمان أو المكان كما يوحى بها تجاور لقطتين.

ومع ذلك فإنه ليس هناك إدراك لسرعة وبطء الإيقاع لتحقيق تأثير درامى فى فيلم "سرقة القطار الكبرى"، لكن السرد يتم تقديمه على نحو واضح. وهكذا كان إسهام بورتر فى عالم المونتاج هو ترتيب اللقطات لكى تقدم استمرارية فى السرد[٤].

دى دابليو جريفيث: البناء الدرامى

من المعترف به أن دى دابليو جريفيث يعتبر أب المونتاج السينمائى بالمعنى المعاصر، وكان تأثيره سريعاً على التيار السائد فى السينما الهوليودية على السينما الثورية الروسية، وإسهاماته تغطى نطاقاً واسعاً من البناء الدرامى: تنويع اللقطات من أجل تحقيق تأثير، بما فى ذلك اللقطة العامة جداً واللقطة القريبة واللقطة التى تقطع إلى شىء خارج السياق، وكذلك المونتاج المتوازى، وتنويعات سرعة الإيقاع، فكل هذه الإسهامات تنسب إلى جريفيث. وقد تكون أعمال بورتر قد جعلت السرد السينمائى واضحاً، لكن جريفيث تعلم كيف أن لتجاور اللقطات تأثيراً درامياً أكبر، بالمقارنة مع ما صنع بورتر.

بدأ جريفيث فى عام ١٩٠٨ بإخراج مئات الأفلام ذات البكرة الواحدة أو البكرتين (من عشر إلى عشرين دقيقة للفيلم). كان جريفيث كاتب سيناريو وممثلاً عاطلاً، لذلك كان يعتبر ارتباطه بالوسيط الفنى الجديد، السينما، ارتباطًا مؤقتًا، وبمجرد أن أدرك إمكانات هذا الوسيط تخلص من ارتباكه وبدأ فى استخدام اسمه الحقيقى (حيث كان قد بدأ الإخراج باسم لورانس جريفيث)، لينخرط بحماس فى الإنتاج السينمائى بحس فى التجريب كان انعكاسًا لثقته فى نفسه أكثر من إدراكه لإمكانات الوسيط السينمائى. وفى الحبكة الميلودرامية (إنقاذ أطفال أو نساء من براثن المجرمين الأشرار) وجد جريفيث سردًا له إمكانات بصرية قوية يمكن التجريب عليها. وعلى الرغم من أنه كان فى أفضل أحواله ساذجًا فى اختياراته(٥)، فإنه كان ابن عصره، رجلاً مهذبًا من الجنوب الأمريكى فى القرن التاسع عشر، ذا مواقف رومانسية من المجتمع وأبنائه. ولكى نقدِّر إسهام جريفيث فى السينما يجب أن نضع جانبًا اعتبارات المضمون، وننظر إلى الإبداعات البصرية التى جعلت إسهاماته باقية.

بدأ جريفيث فى عام ١٩٠٨ بمحاولته تحريك الكاميرا لتقترب من الحدث، واستمر فى التجريب بقصاصات اللقطات. ففى فيلم "قفاز عامل الشحم" (١٩٠٨) قطع من لقطة عامة لشجرة يتم الشنق عليها (هناك امرأة أنقذت لتوها رجلاً من الشنق بدون محاكمة)، إلى لقطة أقرب للرجل وهو يشكر المرأة، وقد ظهر جسمانهما كاملين، ومن خلال القطع المطابق بين اللقطتين يدخل المتفرج إلى المشهد فى لحظة مفعمة بالعواطف. إننا لا نشعر فقط بما يجب أن نشعر به، لكن طابع المشهد كله أكثر حيوية بسبب ذلك القطع بين اللقطتين، ليصبح المتفرج أقرب إلى الحدث الذى يحدث على الشاشة.

استمر جريفيث فى تجاربه لكى يعزز الاندماج العاطفى للمتفرج مع الفيلم. وفى فيلم "إينوش آردين" (١٩٠٨) قام جريفيث بتحريك الكاميرا إلى مدى أقرب من الحدث، هناك زوجة تنتظر عودة زوجها، فيقطع الفيلم إلى لقطة قريبة لوجهها عندما تسرح فى عودة زوجها. وهناك قصص مشكوك فى صحتها حول هلع المسئولين

التنفيذيين في شركة بيوجراف من أن المتفرجين سوف يفسرون اللقطة القريبة بأنه تم قطع رأس المرأة، وهى القصص التى جعلت الأهمية التاريخية لهذه اللقطة أقل وضوحًا. لقد أوضح جريفيث أنه يمكن تجزئة المشهد إلى لقطات عامة ومتوسطة وقريبة، لكى يتيح للمتفرج أن يتحرك تدريجيًا تجاه القلب الوجدانى للمشهد، وهذا التنويع الدرامى أصبح العملية المتبعة فى مونتاج المشاهد. لقد كان التأثير فى عام ١٩٠٨ صادمًا ومؤثرًا. ومثل كل ابتكارات جريفيث، قام المخرجون الآخرون على الفور باستخدام اللقطة القريبة، بما يشير إلى قبولها من جانب المبدعين الآخرين ومن جانب الجمهور.

وفى الفيلم نفسه، قام جريفيث بالقطع إلى لقطة بعيدة عن السياق، من لقطة الزوجة إلى لقطة زوجها البعيد عنها، فكأن أفكارها تجسدت على نحو بصرى، ليستطرد جريفيث لسلسلة من اللقطات المتوازية بين الزوجة والزوج. إن اللقطة البعيدة عن السياق أدخلت عنصرًا دراميًا جديدًا إلى المشهد: هذا العنصر هو الزوج، وذلك المثال المبكر للحدث المتوازى يوحى أيضًا بترتيب تتابع اللقطات لتحقيق أهداف درامية.

وطور جريفيث فى عام ١٩٠٩ فكرة الحدث المتوازى فى فيلمه "الفيلا النائية" الذى يدور حول قصة إنقاذ. فقد قام جريفيث بالقطع المتوازى بين عائلة مسكينة سطا اللصوص على منزلها، والزوج الذى يسرع بالعودة إلى المنزل لكى ينقذ عائلته. بنى جريفيث المشاهد فى هذا الفيلم باستخدام لقطات تزداد قصرًا فى طولها لكى يزيد من التأثير الدرامى، ونتج عن ذلك تشويق قوى وشعور بالتطهير عندما يتم الإنقاذ بشكل درامى فعال. كما أدى القطع المتوازى بهذه الطريقة إلى حل مشكلة الزمن، فليس من الضرورى أن نرى الحدث كاملاً لكى تتحقق الواقعية، وبسبب القطع المتوازى يمكن تجزئة المشاهد، وعندئذ لن تكون هناك حاجة إلا لعرض الأجزاء الأكثر تأثيرًا من المشاهد. وهكذا حل الزمن الدرامى مكان الزمن الحقيقى، كمعيار للقرارات المونتاجية.

وتتالت إبداعات جريفيث، ففى فيلم "رامونا" (١٩١١) استخدم اللقطة العامة جدًا؛ لكى يؤكد على الطبيعة الملحمية للأرض؛ وليظهر كيف أنها أعطت بعدًا أعمق للصراع

بين شخصيات الفيلم. وفى فيلم "عاملة الهاتف فى لونديل" (١٩١١) وضع جريفيث الكاميرا على قطار متحرك، وكانت الإثارة الناتجة عن ذلك، والتى تتقاطع مع صور المختطفة التى تنتظر الإنقاذ على أيدى رجال السكك الحديدية، تزيد من الحدة الدرامية لتتابع المشهد. وفى النهاية بدأ جريفيث بالتجريب فى مجال طول الفيلم، فعلى الرغم من شهرته بسبب أفلامه ذات البكرة الواحدة، كان يأمل باستمرار فى سرد أكثر تعقيداً، وبدءًا من عام ١٩١١ قام بالتجريب فى أفلام ذات بكرتين (من عشرين إلى اثنتين وثلاثين دقيقة)، فأعاد صنع فيلم "إينوش آردين" من بكرتين. وبعد إنتاجه أفلامًا من ثلاث بكرات فى عام ١٩١٢، وقد حفزته الأفلام الملحمية الأجنبية مثل "الملكة إليزابيث" (١٩١٢) الفرنسى من ٥٣ دقيقة، و"كوفاديس" (١٩١٣) من إيطاليا، قرر جريفيث إنتاج فيلمه الطويل "جوديث من بيتوليا" (١٩١٣)، ومن خلال قصته التوراتية المعقدة، والمزج بين الأبعاد الملحمية والدراما الشخصية، حقق جريفيث مستوى من التعقيد المونتاجى الذى لم يشاهد من قبل على الشاشة.

توالت إسهامات جريفيث العظيمة، فكل من "مولد أمة" (١٩١٥) و"التعصب" (١٩١٦) يمثل إنتاجًا ملحميًا، وكل منهما يحتوى على قصة للشاشة تمتد إلى أكثر من ساعتين. لم يكن جريفيث يتحرك فقط سريعًا لكى يتجاوز أفلامه ذات البكرتين، لكنه أصبح يصنع أفلامًا تبلغ ضعف طول فيلم "جوديث من بيتوليا". وهناك وثائق تسجل جيدًا لإنجاز جريفيث هذين الفيلمين، لكن من المهم أن نراجع بعض الخصائص التى جعلتهما يبقيان فى ذاكرة تاريخ المونتاج.

لم يكن "مولد أمة" مجرد قصة ملحمية عن الحرب الأهلية، لكنه كان أيضًا يحاول طوال ساعتين والنصف أن يحكى بشكل درامى قصص عائلتين: الأولى من الجنوب، والأخرى من الشمال، ومصير العائلتين هو مصير الأمة. وهناك أحداث تاريخية تم غزلها فى داخل قصص الشخصيات، مثل حادثة اغتيال لينكولن، ويصل الأمر إلى الذروة فى الرحلة الشهيرة للكلوكلوكس كلان لإنقاذ المرأة الجنوبية من براثن العبيد المحررين. وكان الفيلم فى نسخته الأصلية فى اثنتى عشرة بكرة، و١٥٤٤ لقطة

منفصلة، لذلك كان بالفعل مشروعًا ضخمًا، أما من الناحيتين السردية والوجدانية، فالفيلم مدهش بفضل تعقيده ومداه الواسع، ولا يعيبه سوى النزعة العنصرية.

ويعرض "مولد أمة" لكل الأدوات المونتاجية التى سبق لجريفيث تطويرها فى أفلامه القصيرة، وهناك الكثير من الدراسات التى كتبت عن مشاهده المهمة، خاصة مشهد اغتيال لينكولن(٦)، ومسيرة الكلان، بالإضافة إلى مشاهد المعارك والمشاهد الشخصية. إن مشاهد كل من عائلة كاميرون وعائلة ستونمان فى بداية الفيلم تتسم بالدفء والطابع الشخصى، على النقيض من المسحة الملحمية الشكلانية فى مشاهد المعارك، وهذه العناصر المتباينة تقيم علاقات بين بعضها بالمعنى السردى، كنتيجة لمونتاج جريفيث. ففى المشاهد الشخصية على سبيل المثال يقطع الفيلم إلى لقطة بعيدة عن السياق لصراع بين بقرتين، الأولى سوداء والأخرى رمادية فاتحة، وصراعهما ينذر بمعارك أضخم تلوح فى الأفق بين اليانكيز (الزرق) والاتحاديين (الرماديين). إنها لقطة بسيطة، لكن ذلك النوع من التفاصيل هو الذى يربط بين مشهد وآخر.

وفى فيلم "التعصب"، وضع جريفيث لنفسه تحديًا سرديًا جديدًا، ففى الفيلم أربع قصص عن التعصب، يتم غزلها معًا لكى تقدم منظورًا تاريخيًا: بابل فى عصر بيلشازار، والقدس فى عصر المسيح، وفرنسا فى زمن الهوجونوه (الفرنسيين البروتستانت)، وأمريكا المعاصرة، وتلك هى الأزمنة التى تُحكى فيها القصص الأربع، أما الانتقال فى الزمن بين عصر وآخر فنراه مجسدًا فى امرأة، تقوم بدورها ليليان جيش، وهى تهز مهدًا، وهذه الانتقالات توحى بمرور الزمن واضطراد تغيره، والمهد يوحى بالميلاد ونمو شخص ما، والقطع إلى المهد يذكرنا بأن القصص الأربعة جزء من تاريخ الأجيال لنوعنا الإنسانى. ولكل قصة بناؤها الدرامى الذى يؤدى إلى لحظة الأزمة عندما يوضع السلوك الإنسانى فى موضع اختبار وتحدٍ وتساؤل. ويستخدم جريفيث كل أدواته، اللقطات القريبة، والعامة جدًا، والكاميرا المتحركة، وتنوع سرعة الإيقاع. والفيلم يتميز بطموحه، والأهم هو تأثيره.

ولأن "التعصب" كان أكثر تعقيداً وفكراً وتأملاً، فإنه لم يلق نجاحًا جماهيريًا مقارنة بالفيلم السابق، لكنه يظهر بصيرة ناضجة فى قوة المونتاج وحدوده. إن تأثير القصص الأربع يزداد بسبب الطريقة التى تجاورت بها اللقطات، خاصة فى القصة البابلية والقصة الأمريكية المعاصرة، فهما متطورتان تمامًا بالمقارنة مع القصتين الأخريين، وتطغيان عليهما، خاصة مشهد مذبحة يوم القديس بارتولوميو فى فرنسا أيام البروتستانت. وفى بعض الأحيان كان المتفرج يشعر بالتشوش بسبب كثرة القصص والشخصيات التى تخدم فكرة مجازية، ومع ذلك فإن الفيلم يظل أعظم إنجازات جريفيث فى رأى العديد من مؤرخى السينما. ولأن "مولد أمة" و"التعصب" موضوعان للتحليل الدائم فى أدبيات السينما، فإن هذا القسم من الكتاب سوف يركز على عمل آخر لجريفيث، هو "براعم متكسرة" (١٩١٩).

إنه قصة حب بسيطة تدور فى لندن، فهناك رجل صينى مهذب يقع فى حب شابة بيضاء، والتى تقوم بدورها ليليان جيش، إنها ضحية أبيها القاسى (دونالد كريسب) والذى يحمل اسمًا ذا دلالة هو باتلر (يعنى الاسم: الذى يخوض المعارك والخناقات – المترجم). وهو حين يعلم بأن ابنته تقابل رجلاً شرقيًا (ريتشارد بارثلنيس) فإنه ينفجر غاضباً ويقتل الابنة، فيطلق الرجل الصينى عليه النار ثم ينتحر. إن تلك المأساة عن حب مثالى وقسوة عائلية تصور رؤية جريفيث، التى تمزج المتعة والألم، تجاه الحياة المعاصرة، حيث لا يوجد مكان لرقة ونقاء الروح والعقل والجسد، فى عالم عدوانى قاسٍ.

تتقابل الثقافتان – الصين وبريطانيا العظمى – فى ميناء لندن وأوكار الأفيون (الشكلان ١-١ و١-٢). لقد أقام الرجل الصينى دكانه فى الميناء، وهناك يقابل المرأة الشابة (الشكلان ١-٣ و١-٤)، فى نفس الوقت الذى يخوض فيه باتلر مباراة ملاكمة (شكل ١-٥)، ويقطع جريفيث فى مونتاج متوازٍ بين المشهد الرومانسى للعاشقين (شكل ١-٦) وبين باتلر وهو يضرب خصمه. إن هذا الحدث المتوازى يضع بشكل متجاور رؤية جريفيث لكل من الثقافتين: الرقة والقسوة. وعندما يقضى باتلر على خصمه، يندفع إلى دكان العاشق الصينى، يقوده إلى هناك جاسوس أخبره

بمكان الابنة الشابة، ويدمر باتلر غرفة النوم، ويسحب الابنة بعيداً، ولم يكن العاشق موجوداً.

وفى المنزل يهدد باتلر ابنته، التى تختفى فى خزانة ملابس، فيأخذ باتلر بلطة إلى باب الخزانة، وهنا يقطع جريفيث بين ثلاثة أماكن: الخزانة (حيث تختفى المرأة الخائفة المحاصرة)، وغرفة المعيشة (حيث يهجم باتلر الغاضب على ابنته)، وغرفة نوم العاشق (الذى اكتشف أن الغرفة قد دُمرت)، يأخذ العاشق مسدساً ويرحل محاولاً إنقاذ المرأة الشابة، وينجح باتلر فى النهاية فى اقتحام الباب، ويبلغ خوف المرأة مدى فوق الاحتمال. ويقطع جريفيث إلى لقطتين ذاتيتين قريبتين: الأولى للمرأة الشابة، والأخرى لباتلر (الشكلان ١–٧ و١–٨)، ويسحب باتلر ابنته من الباب المحطم (شكل ١–٩). إن المشهد مرعب فى قوته وحتميته، ويضرب باتلر الابنة حتى الموت، وعندما يصل العاشق يجد المرأة الشابة قد ماتت، فيواجه باتلر (شكل ١–١٠)، ويقتله. إن القصة تبلغ بسرعة الآن نقطة حل العقدة الدرامية: انتحار العاشق. إنه يلف جسد المرأة الشابة فى الحرير، ثم يقبل الموت فى سلام.

إن الرعب والجمال يتم الإيحاء بهما فى فيلم "براعم متكسرة" على نحو شديد البراعة من أجل تجسيد هاتين العاطفتين، وهنا يستخدم جريفيث كل مهاراته فى المونتاج، مثل اللقطات القريبة، والقطع إلى لقطة خارج السياق، والكاميرا الذاتية، وذلك من أجل تجسيد عواطف محددة، ويجعلنا نقترب من القصة الشخصية بعمق فى الإحساس نادر فى السينما. لقد كانت تلك هى موهبة جريفيث، ومن خلال عمله أصبح المونتاج والبناء الدرامى السينمائى شيئًا واحداً.

رؤى عالمية

ليس هناك شك فى أن دى دابليو جريفيث كان أول سينمائى عالمى عظيم، وأن الهبوط فى الإنتاج السينمائى الأوربى خلال الحرب العالمية الأولى ساعد الإنتاج الأمريكى على اكتساب مركز عالمى أكبر لم يكن له أن يبلغه لولا ذلك. لذلك ليس من

الغريب أنه بحلول عام ١٩١٨ ترك جريفيث وإبداعاته المونتاجية تأثيراً أساسياً على السينمائيين فى كل أنحاء العالم. ففى الاتحاد السوفييتى كان فيلم "التعصب" موضوعاً للدراسة المكثفة لإنجازاته التقنية بالإضافة إلى أفكاره حول المجتمع، وخلال السنوات العشر التالية لعرض الفيلم كتب سيرجى إيزنشتين عن جريفيث(٧). كما قام فى آى بودفكين بدراسة جريفيث، وحاول تنقيح وإكمال النظرية والممارسة حول توصيل الأفكار من خلال السرد السينمائى، أما دزيجا فيرتوف فقد وقف موقفاً مناهضاً للسينما التى يمثلها جريفيث.

وفى فرنسا وألمانيا، بدا أن صناع الأفلام متأثرون بالفنون الأخرى، بقدر تأثرهم بأعمال صناع الأفلام الآخرين. إن تأثير تجارب ماكس راينهارت المسرحية فى الميزانسين المسرحى والتصوير التعبيرى، هذا التأثير قد ظهر فى فيلم روبرت فاينه "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩١٩)، (شكل ١-١١). كما أن أفكار سيجموند فرويد عن التحليل النفسى، مع أفكار جريفيث عن قوة حركة الكاميرا، قد ظهرت فى فيلم دابليو مورناو "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤). واكتملت أفكار جريفيث عن مكان وضع الكاميرا، وتحريكها لتقترب من الحدث، مع أفكار الذاتية والتشويه فى فيلم إى إيه دوبون "منوعات" (١٩٢٥). وفى فرنسا كان كارل دراير يستخدم على نحو خاص أفكار جريفيث عن اللقطة القريبة، فى فيلم "آلام جان دارك" (١٩٢٨)، ليصنع واحداً من أكثر الأفلام تأثيراً على الإطلاق.

لقد أنجز جريفيث هدفاً عظيماً، ومع ذلك فإن آخرين هم الذين قاموا - فى مرحلة السينما الصامتة - بتنقيح أفكاره عن المونتاج السينمائى والبناء عليها.

فيسفولد آى بودوفكين: المونتاج البنائى والواقعية الحادة

على الرغم من أن كل السينمائيين السوفييت تأثروا تأثراً عميقاً بجريفيث، فقد كانوا أيضاً مهتمين بدور أفلامهم فى الصراع الثورى. لقد دعم لينين بنفسه أهمية السينما فى تأييد الثورة، وكان السينمائيون السوفييت الشبان متحمسين للثورة. وبشكل مثالى ملتزم وحيوى ناضلوا من أجل حلول سينمائية للمشكلات الثورية.

وربما لم يكن هناك من بين السينمائيين السوفييت من يتمتع بنزعة نقدية كجريفيث مثلما كان فى آى بودوفكين[٨]. وكما قال رايز فإنه "بينما كان جريفيث قانعاً بأن يحكى قصصه بواسطة البناء المونتاجى الذى رأيناه فى فيلم "مولد أمة"، فإن المخرجين الروس الشبان شعروا بأنه يمكن لهم أن يطوروا سيطرة المخرج على مادته، فخططوا من خلال استخدام الطرق المونتاجية ليس فقط لحكاية القصص، ولكن من أجل تفسير هذه القصة واستخلاص نتائج ذهنية منها"[٩].

لقد حاول بودوفكين تطوير نظرية فى المونتاج يمكن أن تسمح لصانع الفيلم أن يتقدم متخطيًا المونتاج الحدسى الكلاسيكى عند جريفيث، لكى يصبح هذا المونتاج عملية ذات قواعد وأسس، ويمكن أن تعطى نتائج أكثر نجاحًا فى ترجمة الأفكار إلى سرد. كانت هذه النظرية تتأسس على إدراك جريفيث أن تجزئة المشهد إلى لقطات يمكن أن يخلق طاقة تتجاوز طبيعة المشهد الذى يتم تصويره، وذلك من خلال إعادة بناء تتابع هذه اللقطات. لقد أخذ بودوفكين هذه الفكرة لخطوة أبعد، وكما يقول فى كتابه: "إن المخرج السينمائى (بالمقارنة مع المخرج المسرحى) يملك مادته، شرائط السليولويد التى تم تصويرها. إن المادة التى يتكون منها عمله النهائى ليست رجالاً حقيقيين أحياء أو مناظر طبيعية حقيقية، وليست مناظر مسرحية حقيقية، إنها فقط صور تلك الأشياء، وقد تم تسجيلها على شرائط منفصلة يمكن أن نقص منها، ونغيرها، ونقوم بتجميعها كيفما نشاء. إن عناصر الواقع قد تم تثبيتها على هذه القطع من الشرائط، ليستطيع المخرج أن يبنى زمنه "السينمائى" ومكانه "السينمائى" من خلال جمع هذه القصاصات بتتابع معين، وتقصيرها أو تطويلها تبعًا لرغبته. إن المخرج لا يقوم بالاقتباس عن الواقع، لكنه يستخدمه لخلق واقع جديد، والعنصر الأكثر تميزًا وأهمية فى هذه العملية هو أن قوانين المكان والزمان، غير المتغيرة والتى لا يمكن تجاهلها عند العمل فى واقع حقيقى، تصبح مطواعة ومطيعة، إن السينما تشكل من هذه القوانين واقعًا جديدًا تامًا فى ذاته"[١٠].

وهكذا يؤمن بودوفكين بأن اللقطة هى الوحدة البنائية فى السينما، وأنها هى المادة الخام التى يمكن ترتيبها وتنظيمها لخلق نتيجة محددة مطلوبة. فكما يستخدم

الشاعر الكلمات ليخلق إدراكًا جديداً بالواقع، يستخدم المخرج السينمائى اللقطات كمادته الخام[١١].

قام بودوفكين بالتجريب فى مجال هذه المقدمة المنطقية لنظريته، وأعماله الأولى مع ليف كوليشوف توحى بأن اللقطة ذاتها، عندما تتجاور مع لقطات أخرى مختلفة، يمكن أن تعطى نتائج مختلفة بالنسبة للمتفرج. وفى تجربتهما الشهيرة مع الممثل إيفان موجوكين، استخدما نفس اللقطة للممثل، ووضعاها فى تجاور مع ثلاث لقطات مختلفة: مرة مع لقطة لطبق من الحساء على طاولة، ومرة أخرى مع لقطة لتابوت يحتوى على امرأة ميتة، ومرة ثالثة مع لقطة لطفلة صغيرة تلعب بدميتها - وكان رد فعل المتفرجين تجاه التتابعات الثلاثة يوحى برجل جائع، ثم زوج حزين، ثم رجل مبتهج، مع أن اللقطة الأولى لم تتغير.

ذهب بودوفكين إلى مدى أبعد وقد شجعه هذا النوع من التجريب. وفى نسخته السينمائية من "الأم" (١٩٢٦) أراد الإيحاء بسعادة سجين بعد إطلاق سراحه. تلك كانت ملاحظات بودوفكين عن بناء المشهد:

"لقد حاولت أن أؤثر فى المتفرجين ليس عن طريق أداء الممثل، ولكن من خلال تشكيل المشهد بواسطة المونتاج. إن الابن يجلس فى السجن، وفجأة يتم تمرير ورقة صغيرة إليه بشكل سرى، تقول له: إنه سوف يتم إطلاق سراحه فى الغد. كانت المشكلة هى التعبير سينمائيًا عن هذه الفرحة، فتصوير الوجه وقد أضاءته السعادة قد يكون مسطحًا وخاليًا من التأثير. لذلك أظهرت حركات يديه العصبية، ولقطة قريبة للنصف الأسفل من وجهه حيث تظهر ابتسامة على ركنى شفتيه. وقطعت هذه اللقطات مع لقطات مختلفة تمامًا، لقطات لجدول من الماء، والمياه تتدفق فيه على أثر الربيع، وضوء الشمس ينعكس على صفحته، والطيور تهبط فوق بحيرة القرية، وأخيراً لقطة لطفل يضحك. ومن خلال ربط هذه المكونات تم تكوين "سعادة السجين"..."[١٢].

فى هذه القصة تأخذ الأم موقفًا سياسيًا عندما يضطهد ابنها بسبب معتقداته السياسية، وهكذا يمتزج العنصر الشخصى بالقصة السياسية. وبهذا المعنى فإن

بودوفكين كان مشابهًا لجريفيث فى استراتيجيته السردية، ولكن من أجل هدف أكثر سياسية مما هو عند جريفيث. كما قام بالتجريب فى حرية ببناء المشهد لكى يوحى بأفكاره السياسية، فعندما يقوم العمال بالإضراب يتضح مصيرهم (١-١٢) عندما يأخذ كل من الآباء والأبناء موقفًا مختلفًا فى المعركة السياسية، ولذلك فإن العائلة، أى الأم فى هذه الحالة، سوف تعانى (١-١٣)، ومأساة العائلة هى التضحية الضرورية لكى يحدث التغيير السياسى (١-١٤).

إن بودوفكين يقوم فى البداية بإدخالنا إلى القصة الشخصية وإلى السرد، ثم يوصل إلينا الرسالة السياسية. وعلى الرغم من توجيه انتقادات له لتبنى تقنيات سردية برجوازية، فإن بودوفكين أخذ هذه التقنيات إلى مدى أبعد من جريفيث، لكن ليس ببعد المدى الذى بلغه معاصره سيرجى إيزنشتين.

سيرجى إيزنشتين: نظرية المونتاج

كان إيزنشتين هو ثانى أهم المخرجين السينمائيين الروس، وربما كان أعظمهم. لقد كتب الكثير من الأفكار السينمائية، وعلم جيلاً من المخرجين الروس، وكان مع ذلك فى بداية عشرينيات القرن العشرين صانع أفلام شابًا ملتزمًا.

كان إيزنشتين يمتلك خلفية فى المسرح والتصميم، وحاول تطبيق دروس جريفيث ودروس كارل ماركس فى تجربة واحدة لدى المتفرج، وبدأ بفيلم "الإضراب" (١٩٢٤) حيث حاول تنظير المونتاج السينمائى باعتباره تصادمًا بين الأفكار والصور.

إن مبدأ الجدل (الديالكتيك) كان ملائمًا على نحو خاص للموضوعات التى تتعلق بالثورة والقضايا والأحداث الثورية، مثل الإضرابات، وثورة عام ١٩٠٥ ثم ثورة عام ١٩١٧، وهى موضوعات أفلام إيزنشتين الأولى.

لقد حقق إيزنشتين الكثير فى مجال المونتاج، لذلك فإن من المفيد أن نعرض نظريته أولاً ثم ندرس كيف قام بتطبيقها. وفى نظريته عن المونتاج هناك خمسة

عناصر: المونتاج المترى الذى يعتمد على طول قصاصة اللقطة، والمونتاج الإيقاعى، والمونتاج النغمى، والمونتاج التوافقى، والمونتاج الذهنى. وأوضح عرض لنظريته يمكن أن تجده فى كتاب أندرو تيودور "نظريات السينما"(١٢).

المونتاج المترى

يشير المونتاج المترى إلى طول اللقطات فى علاقتها ببعضها البعض، فبصرف النظر عن محتواها، فإن تقصير اللقطات يؤدى إلى اختصار الزمن الذى يملكه المتفرج لكى يستوعب المعلومات فى كل لقطة، وهو ما يؤدى إلى إحداث توتر فى المشهد. كما أن استخدام اللقطات القريبة القصيرة فى طولها يخلق مشهداً أكثر توتراً. (الشكلان ١-١٥ و١-١٦).

المونتاج الإيقاعى

يشير المونتاج الإيقاعى إلى الاستمرارية الناتجة عن نمط بصرى داخل اللقطات وبينها. والاستمرارية التى تعتمد على الحركة المطابقة واتجاه الشاشة مثال على المونتاج الإيقاعى. وفى هذا النوع من المونتاج إمكانية لتصوير الصراع، لأن القوى المتعارضة يمكن تقديمها فى شكل اتجاهات شاشة متعارضة، وكأجزاء من الكادر. وعلى سبيل المثال، فى مشهد سلالم الأوديسّة من فيلم "بوتمكين" (١٩٢٥)، يسير الجنود إلى أسفل السلالم من أحد أركان الشاشة، وبعدها نرى الناس وهم يحاولون الهروب من الركن المقابل من الكادر (الأشكال من ١-١٧ إلى ١-٢١).

المونتاج النغمى

يشير المونتاج النغمى إلى القرارات المونتاجية المقصود بها تأسيس طابع وجدانى لمشهد، وهو الطابع الذى يمكن تغييره عبر تقدم وتطور المشهد. (يستمد هذا المصطلح اسمه من الموسيقى، فالنغمة هنا تعنى "المقام الموسيقى" الذى يعطى اللحن طابعه،

وبتغيير هذا المقام يصبح للحن طابع آخر جديد – المترجم). إن النغمة (أو المقام أو الطابع) يمكن استخدامها كمرشد لتفسير المونتاج النغمى، وعلى الرغم من أن النظرية تبدو وقد بدأت فى التحول إلى النزعة الذهنية، فإنها لا تختلف عما ينادى به إنجمار بيرجمان بأن المونتاج له علاقة بالموسيقى، بعزف العواطف فى المشاهد المختلفة(١٤). إن العواطف تتغير، وكذلك فإن نغمة المشهد يمكن أن تتغير. وفى مشهد سلالم الأوديسَّة، يكون موت الأم الشابة على السلالم، ثم مشهد عربة الطفل، سببًا فى تعميق مأساة المذبحة (الأشكال من ١–٢٢ إلى ١–٢٧).

المونتاج التوافقى

(المصطلح هنا مستمد أيضًا من الموسيقى، ويشير إلى النغمات التوافقية التى تصدر مع النغمة الموسيقية من آلة بعينها، فنغمة الدو على سبيل المثال، والصادرة عن آلة البيانو، تحمل معها نغمات توافقية مختلفة عن نفس النغمة "دو" إذا صدرت من آلة الكمان مثلاً – المترجم). المونتاج التوافقى هو التفاعل بين المونتاج المترى والإيقاعى والنغمى، وفى هذا التفاعل تمتزج سرعة الإيقاع والأفكار والعواطف، لإحداث التأثير المرغوب فى المتفرج. ففى مشهد سلالم الأوديسَّة، يجب أن يكون التأثير الكلى للمذبحة هو غضب المتفرج، واللقطات التى تؤكد على إساءة الجيش لاستخدام قوته، ومعاناة المواطنين العزل، تؤكد على هذه الرسالة (الشكل ١–٢٨).

المونتاج الذهنى

يشير المونتاج الذهنى إلى إدخال الأفكار إلى تتابع لقطات مشحون بالعاطفة، والمثال عليه من فيلم "أكتوبر" (١٩٢٨)، حيث نرى جيورجى كيرينسكى، قائد المينشفيك (الأقلية) فى الثورة الروسية الأولى، وهو يرتقى سلمًا بسرعة كما صعد إلى السلطة بعد سقوط القيصر، فإيزنشتين يقطع لقطات صعوده مع لقطات لطاووس آلى يزهو بريشه، وبذلك فإن إيزنشتين يعرض رأيه فى كيرينسكى كسياسى، وهذا هو أحد الأمثلة العديدة فى هذا الفيلم.

إيزنشتين : المنظِّر وفيلسوف الفن

كان إيزنشتين فنانًا سينمائيًا ذهنيًا، ومثقفًا يمتلك احترامًا كبيرًا للأفكار. والعديدون من نقاده المتأخرين فى الاتحاد السوفييتى كانوا يؤمنون بأنه كان مفرطًا فى نزعته الأكاديمية، وأن احترامه للأفكار يتجاوز احترامه للواقعية السوفييتية، وأن سياساته كانت مفرطة فى النزعة الجمالية، وأن جمالياته شديدة الفردية.

ومن الصعب على المتفرجين المعاصرين أن يروا فى إيزنشتين سوى ماركسى ملتزم. إن أفلامه تتسم بقدر من السذاجة الفطرية مثل أفلام جريفيث، فى التزامها البسيط بوجهة نظره الخاصة عن الحياة. وسواء كان واعيًا بذلك أم غير واعٍ، فإن إيزنشتين فى عشرينيات القرن العشرين اكتشف القوة الغريزية العميقة فى المونتاج والتكوين البصرى، وكان بارعًا فيهما معًا. لقد كانت خطورته تكمن فى أن كل فنان يشكل خطرًا، فقد كان يمثل ذاته، كفرد مستقل. وإيزنشتين يلقى التقدير اليوم كمنظِّر، لكنه كان أيضًا مثل جريفيث مخرجًا عظيمًا، وكانت تلك هى جريمته.

دزيجا فيرتوف: التجريب فى الواقعية

إذا كان إيزنشتين يمثل نظرية فى المونتاج مكرسة لإعادة تشكيل الواقع، من أجل تحريض الجماهير على مساندة الثورة، فإن دزيجا فيرتوف كان متحمسًا لأن الحقيقة الموثقة وحدها يمكن أن تكون أمينة بما فيه الكفاية لكى تُحدث ثورة حقيقية.

وصف فيرتوف أهدافه فى فيلم "الرجل ومعه الكاميرا السينمائية" (١٩٢٩) على النحو التالى: "يشكل هذا الفيلم تجربة فى قدرة السينما على نقل الظواهر البصرية بدون الاستعانة بلوحات عليها كلمات تصف الحدث (فيلم بدون لوحات بين الصور)، وبدون الاستعانة بسيناريو (فيلم بلا سيناريو)، أو بالمسرح (فيلم بلا ممثلين أو ديكور). إن العمل التجريبى الجديد لحركة "كينو آى" (العين السينمائية) يهدف إلى خلق لغة سينمائية عالمية حقيقية، كتابة مطلقة بالسينما، فى انفصال كامل للسينما عن المسرح والأدب"[١٥].

لقد ظل بودوفكين مهتمًا بالسينما البرجوازية، بينما كان إيزنشتين مفرطًا فى النزعة الذهنية، لكنهما لم يكونا راديكاليين بما فيه الكفاية بالنسبة لفيرتوف، الذى كان ملتزمًا بالحقيقة كما تجسدت فى فيلمه التسجيلى "الرجل ومعه الكاميرا السينمائية". ولأن الفيلم كان قصة يوم واحد فى حياة مصور سينمائى، فإن فيرتوف يعاود تذكير المتفرج باصطناع السينما ولاواقعيتها. وبالتالى فإن اللاواقعية، والتلاعب، وكل العناصر التقنية للسينما، تصبح جزءًا من سينما التأمل الذاتى، أو التى تتأمل ذاتها. (إنها تفحص نوايا المخرج وتستخدم السينما لاكتشاف هذه النوايا وتكشف عنها). وكانت المؤثرات الخاصة والفانتازيا جزءًا من هذه العناصر التقنية. (الأشكال من ١-٢٩ إلى ١-٣٠).

وعلى الرغم من أن فيرتوف يبدو على الورق نظريًا ومذهبيًا جافًا، فإنه يبدو مناقضًا تمامًا، إنه يستخدم المونتاج بروح ممتلئة بالحيوية توحى بأن عملية صناعة الفيلم ممتعة وتهدف أيضًا إلى التلاعب بالمتفرج. إن هذا الإحساس بالمرح أكثر انطلاقًا من أعمال بودوفكين أو إيزنشتين، كما أن أعمال فيرتوف تأخذ موقفًا أكثر تجريبية وحرية من أعمال معاصريه.وهذا الإحساس بالحرية والتداعى الحر يصبح مهمًا بشكل خاص فى أعمال الأوكرانى ألكسندر دوفجنكو، والفرنسى لوى بونويل.

وفيما يخص المونتاج، كان فيرتوف أكثر انحيازًا لتاريخ السينما التجريبية أكثر من السينما التسجيلية. وبالنسبة لأفكاره فقد كان مع ذلك يستبق حركة "سينما الحقيقة" (أو "الحقيقة السينمائية") فى عالم السينما التسجيلية، وهى الحركة التى انتظرت الإنجازات التقنية فى فترة الحرب العالمية الثانية، وهى الإنجازات التى ساعدت على نمو هذه الحركة.

ألكسندر دوفجنكو: المونتاج باستخدام التداعى أو الارتباط البصرى

كان إيزنشتين فى مفهومه عن المونتاج الذهنى حرًا فى أن يربط بين صورتين لكى يوصل فكرة عن شخص أو طبقة أو حدث تاريخى، وكانت هذه الحرية شبيهة بحرية فيرتوف فى أن يتلاعب بالصدام بين الواقع والوهم، كما يتضح فى ازدواجية

عملية صناعة السينما فى فيلمه "الرجل ومعه الكاميرا السينمائية". أما ألكسندر دوفجنكو، السينمائى الأوكرانى، فقد أوضح أن هدفه ليس السرد المباشر ولا الفيلم التسجيلى. وفيلمه "الأرض" (١٩٣٠) يمكن وصفه على النحو الأفضل بأنه قصيدة بصرية، فبالرغم من احتوائه على خلفية من الصراع الطبقى بين الفلاحين الأثرياء (فى حقبة المزارع الخاصة) والفلاحين الأكثر فقراً، فإن الفيلم فى حقيقته عن استمرارية الحياة والموت. والقصة غير واضحة كل الوضوح بسبب عدم المباشرة فى جانبها البصرى، وهى تقودنا بعيداً عن معناها الحرفى للصور، وإلى تفسير مختلف تماماً.

المشهد الافتتاحى موحٍ تماماً، فهو يبدأ بسلسلة من الصور الثابتة، تكوينات جميلة هادئة للحياة الريفية: امرأة شابة وزهرة برية، فلاح مع ثوره، رجل عجوز فى بستان تفاح، امرأة شابة تحصد القمح، ورجل شاب مفعم بحب الحياة. كل من هذه الصور يتم عرضها مستقلة عن الصور الأخرى، وليس هناك استمرارية ظاهرة (الصور من ١-٣٣ إلى ١-٣٧). وشيئًا فشيئًا يشكل هذا التداعى البصرى نمطًا من الهدوء والقوة الريفيين، ويبدأ السرد أخيراً فى الإيحاء بعائلة حيث يستعد الجد للموت، لكن الرجل المحتضر المحاط بالتفاح ليس شيئًا طبيعيًا تماماً. والقطع ليس مباشراً فيما يخص القصد السردى، فهو يصور موت الجد على أنه حدث طبيعى فى النظام الطبيعى للأشياء فى العالم، أى أن الحياة تستمر. إن ثمرات التفاح التى تحيطه فى هذه الصور تنزع عن الموت إحساس الفقدان، وتضيف مفهوماً شاعرياً عن الموت، إن الإحساس الشاعرى هو أن الحياة مستمرة على الرغم من من الموت، والرجل العجوز يعود إلى الأرض فى رضا، وهو يعلم أنه جزء من الأرض وهى جزء منه.

يتبع المونتاج نزعة التداعى البصرى أكثر من اتباعه للاستمرارية الكلاسيكية، تماماً كما لا تشكل كلمات القصيدة جملاً منطقية، والنمط البصرى فى فيلم "الأرض" لا يتبع المنطق السردى المباشر. فى البداية يكون غياب الاستمرارية سبباً فى التشوش، لكن النمط البصرى ينمو تدريجياً، ويحل نمط مونتاجى مختلف محل التناول الكلاسيكى، وهو مؤثر بطريقته الخاصة، لكن عمل دوفجنكو يختلف تماماً عن إبداعات جريفيث، وهى تتيح لصانعى الأفلام إمكانية مختلفة تماماً، إمكانية سوف يتلقفها لوى بونويل.

لوى بونويل: عدم الاستمرارية البصرية

كانت السريالية والتعبيرية والتحليل النفسى من التيارات الثقافية التى أثرت على كل الفنون فى عشرينيات القرن العشرين. وكانت التعبيرية فى ألمانيا هى الأكثر تأثيراً، لكن داخل المجتمع الفنى فى باريس كانت السريالية هى ذات الأثر الأقوى، فلقد انجذب سلفادور دالى ولوى بونويل والفنانون الأسبان انجذاباً خاصاً إلى إمكانية صنع سينما سريالية. ومثل فيرتوف فى الاتحاد السوفييتى، اتخذ بونويل ودالى فى البداية رد فعل تجاه السرد السينمائى الكلاسيكى، أى ذلك النوع من حكاية القصص والمونتاج على طريقة جريفيث. ومثل إيزنشتين أظهر بونويل بشكل خاص قدرة على استخدام المونتاج الجدلى والكاونتربوينت (الجمع بين لقطات متعارضة، والمصطلح مقتبس عن الموسيقى عندما يتم الجمع بين لحنين مختلفين يعزفان فى نفس الوقت - المترجم)، وهكذا وضع بونويل صورة مقابل أخرى تمثل رد فعل لها، وذلك كمبدأ قوى فعال.

كانت الحصيلة هى فيلم "كلب أندلسى" (١٩٢٩). لقد كان بونويل مهتمًا بشكل خاص بصنع فيلم يدمر المعنى، يوزع فيه العديد من الصدمات بين الحين والآخر، ففجأة نرى عين امرأة تقطعها سكين، ويمتد جسما حمارين فوق آلتين للبيانو، وتخرج أسراب النمل من يد، أو يد تربت على كتف (الأشكال من ١-٣٨ إلى ١-٤١).

لقد كانت شهرة الفيلم التى حصل عليها، نتيجة لما يمثله الفيلم: مجموعة ساخرة من الصدمات، التى تهدف إلى مخاطبة لاوعى المتفرج، وسواء كانت الصور تشبه الحلم أو سريالية أو ساخرة فإنها تظل مفتوحة للجدل. وأهمية الفيلم هى فى أنه يمثل ذروة التنافر، إنه يقوم على عدم الترابط البصرى وليس على القواعد الكلاسيكية للاستمرارية، وبالتالى فإن الفيلم يوسع خيارات صانع الفيلم: أن يصنع معنى، ويتحرك، ويثير اضطراباً، ويدمر المعنى، ويقوض يقين المعرفة.

ولكى نصوغ إسهام بونويل للمونتاج السينمائى بكلمات أخرى، فإنه يجب أن ننظر إلى القص السردى الكلاسيكى باعتباره تتابعًا خطيًا، حيث تبدأ الحبكة بتحقيق

الشخصية لهدفها أو فشلها فى ذلك فى النهاية، والحبكة تتبع هذه المحاولة بطريقة خطية مستقيمة تمضى دائماً إلى الأمام.

لكن بونويل يقوض التوقعات السردية، ليصنع حبكة لاخطية، حيث يمكن أن تختفى الشخصية وتحل محلها شخصية جديدة، أو يختفى الهدف ليستبدل بهدف جديد. إن هذه اللاخطية قد تحبط توقعات المتفرج، لكنها أيضًا يمكن أن تجعل القصة مفتوحة لسلسلة جديدة من الاحتمالات والتجارب بالنسبة للمتفرج.

وبهذا المعنى فإن بونويل يخلق على الأقل بشكل فلسفى تجربة لاخطية عند المتفرج، وهو يستخدم المونتاج لكى يحقق ذلك. قام بونويل ودالى بعد "كلب أندلسى" بصنع فيلم من السرد السريالى، وهو "العصر الذهبى" (١٩٣٠)، وفى هذا الفيلم عاشقان يستولى على كل منهما عاطفة مشبوبة تجاه الآخر، لكن العائلة والمجتمع والكنيسة تقف ضدهما وتمنعهما من أن يكونا معًا. إنه فيلم عن عاطفة عظيمة ومقاومة عظيمة لهذه العاطفة. ومرة أخرى فإن الصورة الساخرة شديدة المبالغة للسريالية تتخلل التعليق اللاخطى عن سلوك الجميع، فالعاطفة، والغضب، والمقاومة، يمكن أن تؤدى فقط إلى الموت. وصور الفيلم تجسد كل حالة من هذه الحالات (الصور من ١-٤٢ إلى ١-٤٦).

خاتمة

كانت الفترة الصامتة (١٨٩٥-١٩٣٠) هى فترة الإبداع والتجريب العظيمين. كانت فترة لم يكن فيها المونتاج مقيداً بأغلال الصوت، وهى فترة مضت نحو النضج وأثمرت مجموعة كاملة من الإمكانات لصانع الفيلم، وهى الإمكانات التى تضمنت اعتبارات الاستمرارية البصرية، وتفكيك المشاهد إلى لقطات، وتطور المونتاج المتوازى، كما حل الإحساس بالزمن الدرامى محل الزمن الحقيقى، وظهرت أساليب المونتاج الشاعرى، والنظريات الواثقة فى المونتاج عند إيزنشتين، وأساليب المونتاج غير المتزامن عند فيرتوف وبونويل، وأصبحت هذه الإمكانات جميعها جزءًا من المخزون التاريخى للمونتاج.

ومن أفضل الأمثلة لصانع أفلام جمع بين أسلوب جريفيث وإبداعات السوفييت المخرج كينج فيدور، ففى فيلميه الصامتين "الاستعراض الكبير" (١٩٢٥) و"الزحام" (١٩٢٨)، ثم فى أفلامه الناطقة الأولى مثل "بيللى ذا كيد" (١٩٣٠) و"خبزنا كفافنا" (١٩٣٤)، قدم مشاهد يحكمها السرد تشبه أعمال جريفيث، كما تحكمها الأفكار على طريقة إيزنشتين. لقد كان كل من جريفيث وإيزنشتين مؤثرين فى التيار السائد للسينما، وتجاوز تأثيرهما الفترة الصامتة.

الهــوامــش

(١) كانت "بلاك ماريا" عبارة عن مبنى غير منتظم الشكل، له سقف متحرك يمكن رفعه ليتيح دخول الضوء الطبيعى، وبالداخل كانت جدران المبنى مغطاة بستائر سوداء لتمنع انعكاس الضوء. وكان مصدر الضوء الوحيد هو السقف، الذى يمكن تحريكه تبعًا لمكان الشمس.

(٢) كاريل رايز وجافين ميللر، تقنيات المونتاج السينمائى (بوسطن، دار نشر فوكال، ١٩٦٨)، ص١٩.

(٣) تاريخ الجدل حول النسخة الأصلية لبورتر تم وصفه بالتفصيل فى كتاب ديفيد إيه كوك "تاريخ للسينما الروائية" (نيويورك: دابليو دابليو نورتون، ١٩٩٠).

(٤) إسهام بورتر فى القطع المتوازى وعلاقته بسرعة الإيقاع لا يزال موضع جدل.

(٥) الجدل حول العنصرية فى أفلامه ينبع من فيلم "مولد أمة" (١٩١٥)، لكن موضوع العنصرية ملحوظ من أول أفلامه "مغامرات دوللى" (١٩٠٨). لقد كان جريفيث رجلاً "جنتلمان" من الجنوب، ذا ميل للنزعة الأبوية السلطوية، والرؤية العنصرية تجاه العبيد والعبودية.

(٦) هناك تحليل مفصل لتتابع الاغتيال فى ٥٥ لقطة يمكن أن تجده فى كتاب كوك، ص٨٤-٨٨.

(٧) انظر سيرجى إيزنشتين "ديكنز وجريفيث والسينما الآن" فى كتاب "الشكل السينمائى" (نيويورك: هاركورت بريس جوفانوفيتش، ١٩٧٧)، ص١٩٥-٢٢٥.

(٨) قدم بودوفكين بالتفصيل أفكاره عن المونتاج فى كتابه "التكنيك السينمائى والتمثيل السينمائى" (لندن: دار نشر فيجان، ١٩٦٨).

(٩) رايز وميللر، "المونتاج السينمائى"، ص٢٧.

(١٠) بودوفكين، "التكنيك السينمائى"، ص ٨٩-٩٠.

(١١) المرجع السابق، ص ٢٤- ٢٥.

(١٢) المرجع السابق، ص٢٧.

(١٣) أندرو تيودور، "نظريات السينما" (لندن: مارتين سيكر وأندرو واربورج، ١٩٧٤).

(١٤) إنجمار بيرجمان، "مقدمة". "أربعة سيناريوهات لإنجمار بيرجمان" (نيويورك، سايمون آند شوستر،١٩٦٠)، أعيد نشره فى كتاب "السينما، مونتاج من النظريات"، آر دى ماكان (إى بى داتون آند كو، نيويورك، ١٩٦٦)، ص١٤٢-١٤٦.

(١٥) أنيت مايكلسون، إشراف، "كينو آى: كتابات عن دزيجا فيرتوف" (بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا،١٩٨٤)، ص٢٨٣.

(٢)

الأفلام الناطقة الأولى

مع حلول الصوت، تم التخلى عن الكثير من الإبداعات فى مجال مونتاج الصورة، بل إن الأفلام الناطقة الأولى كانت تسمى فى العادة "مسرحيات سينمائية" أو مسرحيات إذاعية مع الصور" كنتيجة للخصائص التقنية للصوت فى أيامه الأولى. ومع ذلك فإنه كانت فى تلك الفترة محاولات لفهم المعنى النظرى للصوت، بالإضافة إلى محاولات للبحث عن حلول إبداعية للتغلب على القيود التقنية، وللعودة إلى أسلوب أكثر حيوية فى المونتاج. وسوف نوجه اهتمامنا الآن إلى هذه التجارب المبكرة فى مونتاج الصوت والصورة.

القيود التقنية

على الرغم من أنه كانت تجارب فى تقنية الصوت أجريت منذ عام ١٨٩٥، فإن التطورات حدثت أساسًا فى تقنية نقل الصوت عن طريق الراديو والتليفون. وبحلول عام ١٩٢٧، عندما أنتجت شركة "إخوان وارنر" فيلمها (الصوتى) الناطق الأول "مغنى الجاز" مع آل جولسون، قامت على الأقل شركتان أخريان بإنتاج الأفلام الناطقة. كان نظام "إخوان وارنر"، والمعروف باسم "فيتافون"، يقوم على تسجيل الصوت على القرص، وابتكرت شركة فوكس نظام "موفيتون" بتسجيل الصوت على الشريط، أما شركة "آر سى إيه" فكان لها نظام ضوئى يعرف باسم "فوتوفون" والذى أصبح فيما بعد هو النظام المعتاد

فى صناعة السينما، على الرغم من أنه لم يختبر فى عام ١٩٢٧ فى إنتاج فعلى بينما أنتجت شركة "إخوان وارنر" فيلمها "مغنى الجاز" باستخدام فيتافون، وأنتجت شركة فوكس العديد من الأفلام الجماهيرية باستخدام نظام موفيتون.

ومن أجل استخدام الصوت فى السينما كان هناك الكثير من العوائق التقنية التى يجب التغلب عليها، ودارت هذه المشكلات حول نظام التسجيل، وجودة الميكروفون وخصائصه، وتزامن تشغيل الكاميرا والقرص الصوتى، ومشكلة تكبير الصوت.

فخلال عملية الإنتاج كان الميكروفون يستخدم لتسجيل الصوت القادم من اتجاه محدد، وذلك حتى لا تطغى الضجة المحيطة على الأصوات والموسيقى المطلوب تسجيلها.

كما كانت هناك حاجة أيضًا لعملية تزامن، فالكاميرا تسجل الصورة، والقرص يسجل الأصوات أو الموسيقى، ويجب أن يكون هناك تزامن دائم بينهما حتى يمكن عند تشغيل الصورة والصوت الحصول على علاقة دائمة ومباشرة بينهما. وكان يجب الحفاظ على هذا النظام طوال الوقت، ليتحقق التزامن بين الصورة والصوت عند العرض. وفى نظام الصوت على الشريط فإن الرأس التى تقرأ الصوت يجب أن توضع على آلة العرض، حتى تتم قراءة الصوت بدقة فى اللحظة التى تمر فيها الصورة المطابقة تحت الضوء فى آلة العرض.

وفى النهاية، ولأن الفيلم يُعرض فى مسرح أو قاعة كبيرة، فإنه يجب أن يكون هناك نظام لتكبير الصوت يسمح بالحصول على صوت واضح ونقى بقدر غير الإمكان.

لقد كان تسجيل الصوت مهمة شاقة حتى أن مونتاج الصورة كان يحتل أهمية تالية. ومشاهد الحوار الذى يتم تسجيله على القرص لم يكن من الممكن مونتاجها دون أن يضيع التزامن. كما ظهرت مشكلة مشابهة فى أفلام موفيتون بتسجيل الصوت على الشريط، لقد كان القطع يعنى فقدان الصوت والصورة، وإلى أن تأتى طريقة إعادة التسجيل، واستخدام عدة كاميرات فى وقت واحد، فإن المونتاج كان مقتصرًا على

المشاهد الصامتة. وبالتالى فإن حلول عصر الصوت كان يعنى إحباطًا خطيرًا للمونتاج، وفقدان الكثير من المكاسب الإبداعية التى تحققت فى الفترة الصامتة.

لم يكن هذا يعنى أن السينما والإنتاج السينمائى لم يشهدا تغيرات كبيرة فى الفترة المبكرة من السينما الناطقة. ففجأة أصبحت الأفلام الموسيقية ونجومها فى غاية الأهمية فى الإنتاج السينمائى، وتزايدت الحاجة إلى ممثلى ومؤلفى المسرح، بالإضافة إلى الصحفيين والنقاد وكتاب الأعمدة، المطلوبين للكتابة عن الأفلام الناطقة. أما هؤلاء الذين لم ينطقوا أبدًا - الممثلين وكتابهم - فإنهم فقدوا مكانهم الأثير، وانتهت مع حلول الصوت الحياة الفنية للعديد من نجوم السينما العظام، مثل جون جيلبيرت، وبولا نيجرى، وإيميل جينينجز، ونورما تالميدج، كما أن العديد من الممثلين الكوميديين الصامتين العظام، مثل باستر كيتون، وفاتى آرباكيل، وهارى لانجدون، حل محلهم ممثلون وفرق تستخدم اللغة المنطوقة، وكان من بين الأكثر نجاحًا دابليو سى فيلدز والإخوان ماركس. لقد بدا الأمر كما لو أن ثلاثين عامًا من التطور البصرى قد تم نبذها من أجل الاحتفاء بالكلام وقوته وتأثيره.

وإذا عدنا إلى مكاسب المونتاج فى الفترة الصامتة، فمن المفيد أن نفهم لماذا يتيح اليوم مونتاج الصوت والصورة العديد من الخيارات، فالأساس فى ذلك هو التطور التقنى. إن الصوت الآن يتم تسجيله بواسطة ميكروفونات متطورة تستطيع التركيز على الاتجاه الذى تسجل منه، ثم يتم نقل الصوت إلى شريط مغناطيسى من مقاس ربع البوصة، كما تستطيع آلات التسجيل مزج الأصوات القادمة من مصادر متعددة أو تسجل الصوت من مصدر واحد. ثم يتم نقل الشريط السينمائى ويمكن ترقيمه على حافته لكى تتطابق الأرقام مع تلك الموجودة على حافة الشريط السينمائى المسجل عليه الصورة فى الكاميرا. ويتم تسجيل الصوت على الشريط فى تزامن مع شريط الكاميرا حتى يتحقق التزامن بينهما. كما يمكن لآلات المونتاج أن تعرض الصورة والصوت فى تزامن، واستعادة هذا التزامن لو ضاع خلال عملية المونتاج. وفى النهاية فإن "تراكات" الصوت العديدة متاحة للصوت البشرى، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، ويتم تحقيق التزامن بينهما وبين الصورة، وبالتالى فإنه عندما يتم جمع هذه التراكات الصوتية (الميكساج)

تظل محافظة على التزامن مع الصورة التى جرى عليها المونتاج. وعندما يتطابق نيجاتيف الصورة مع نسخة العمل فإنه يتم طبع نسخة ضوئية من الصوت مطابقة للموجود فى النيجاتيف، وتلك هى النسخة التى تستخدم عند العرض.

ويسمح الموقف المعاصر للصوت والصورة أن يتم فصلهما عن بعضهما، حتى يمكن إجراء المونتاج على كل منهما بشكل أكثر حرية. والتسجيل المتزامن للصورة والصوت أساسى لتحقيق التزامن فى مرحلة لاحقة، وبعد المراحل الأولى التى يتم فيها التعامل مع الصوت فى تراكات منفصلة يمكن استعادة التزامن من خلال مونتاج الصورة. وفى آلات العرض توضع رأس قراءة الصوت سابقة على الصورة، وتسمح القراءة الضوئية للصوت بتحقيق الهارمونية مع عرض الصورة.

تحسينات تقنية

لم تكن هذه الحرية متاحة فى عام ١٩٣٠، وانتظرت لتحقيقها مجموعة كبيرة من التحسينات التقنية، بالإضافة إلى القرار بعرض الصوت والصورة بسرعة ٢٤ كادراً كل ثانية بدلاً من ١٦ كادراً، والتى كانت متبعة فى فترة السينما الصامتة.

وفى عام ١٩٢٩ تم تطوير صناديق خفيفة للكاميرا حررتها من سجن "صندوق الثلج"، وهى غرفة مانعة للصوت كانت تفصل الكاميرا عن الضجيج القادم من الحدث الذى يتم تصويره. وكلما أصبحت صناديق الكاميرا أخف وزناً كانت الكاميرا تكتسب قدرة أكبر على الحركة، وأصبحت إمكانية تصوير المشاهد الناطقة بكاميرا متحركة أكثر واقعية.

وتم استبدال المواد المستخدمة فى تصنيع الديكور بمواد أخرى، حتى يمكن تفادى المواد التى تُصدر طقطقة عالية عندما يتم لمسها أو التعامل معها، كما بنيت استوديوهات مغلقة مانعة للضجيج الخارجى وتساعد على تقليل الضجيج الداخلى.

أما مصابيح الإضاءة بقوس الكربون، والتى تصدر طنينًا دائمًا، فاستخدمت بدلاً منها مصابيح التوهج الحرارى، غير أن الدوائر الكهربية الأكثر تعقيدًا أتاحت فيما بعد العودة إلى نظم مصابيح القوس الأكثر هدوءًا.

وظهرت فى عام ١٩٣٠ آلات الموفيولا لمونتاج الصوت والصورة، وفى عام ١٩٣٢ أتاح "الترقيم على حافة الشريط" تحقيق التزامن فى المونتاج، وفى عام ١٩٣٣ حدثت تحسينات فى الميكروفونات والمونتاج ساعدت التراكات الصوتية على استخدام الموسيقى والحوار فى وقت واحد، دون فقدان لجودة أى منهما.

وحدثت التحسينات فى عام ١٩٣٦ فى استخدام تراكات الصوت الضوئية، باستخدام تطوير فى آلات الطبع الضوئية، والتى أتاحت الحصول على صوت خالٍ من التشويش، وزاد تحسن الجودة مع استخدام الميكروفونات وحيدة الاتجاه (التى تسجل من اتجاه واحد دون غيره) فى عام ١٩٣٩.

وبين عامى ١٩٤٥ و١٩٥٠. استخدم التسجيل المغناطيسى فوق شريط ضوئى، مما أضاف جودة أكبر، وسمح بمرونة أعظم فى المونتاج، وهكذا حل الفيلم المغناطيسى مكان الشريط الضوئى فى مونتاج الصوت.

وأتاحت المقاسات العريضة للفيلم، مثل سينماسكوب و"تود إيه أو" مساحة على الفيلم لعدد أكبر من التراكات الضوئية، بما يسمح بتسجيل عدد أكبر من الأصوات القادمة من متعددة، لتخلق إحساسًا لدى المتفرج أنه محاط بالصوت.

قضايا نظرية تتعلق بالصوت

كان الجدل النظرى حول استخدام الصوت جهدًا شاقًا من أجل مقاومة ما لوحظ حول أن الفيلم الناطق ليس إلا مسرحية مصورة سينمائيًا، حافلة بالحوار. كان هذا الجدل النظرى محاولة لاعتبار تقنية الصوت الجديدة مكسبًا فى رحلة تطور السينما باعتبارها فنًا. وبالتالى فإنه لم يكن غريبًا أن يأتى الإسهام الأول فى هذا الاتجاه من

إيزنشتين، وبودوفكين، وجيـورجى ألكسندروف، ونُشر بيانهم فى صحيفة لينينجراد فى عـام ١٩٢٨(١).

لقد كانوا مـهتمـين بأن جـمع الصـوت والصـورة يمكن أن يعطى اللقطة المنفردة مـصداقـية لم تكن تملكهـا من قبل، وأبدوا قلقـهم من أن إضـافـة الصـوت قد تعـارض استخدام اللقطة باعتبارها الوحدة البنائيـة التى تكتسب المعنى عندما يتم مونتاجها مع اللقطات الأخرى، لذلك فإنهم أكدوا على عدم اسـتخدام الصوت لكى يزيد من النزعة الطبيعية، واستخدامه بدلاً من ذلك بطريقة غير متزامنة مع الصورة، وهذا الاسـتخدام "الكونترابونطى" للصوت سوف يسمح باستخدام المونتاج على نحو إبداعى.

وفى العـام التـالى، نادى بودوفكين فى كـتـابه "التكنيك السـينمـائى والتـمـثـيل السينمـائى" بالاستخدام غير المتزامن للصوت. لقد كان يؤمن بأن للصوت إمكانيـة أكبر بكثير، وأنه يمكن تحقيق مستويات جديدة من المعنى باسـتخدام الصـوت غير المتزامن. وكما كـان يرى أن المونتاج البصرى طريقة فى بناء المعنى، فإنه رأى أن الصـوت عنصر إضافى فى إثراء المعنى. وفى أفلام ألفريد هيتشكوك الأولى، تم تطبيق أفكار بودوفكين وسوف نعود إلى هيتشكوك فى جزء لاحق من هذا الفصل.

بعد ذلك قام المخرجان بازيل رايت وألبرتو كافالكانتى بالتجريب فى اسـتخدام الصوت فى السـينما، وفى بدايات ثلاثينيات القرن العشرين أكد كل منهمـا على إمكانية اسـتخدام الصـوت، ليس فـقط لمعارضـة الطبيعـة الواقـعية للحوار، ولكن أيضًـا لتنويع مـصـادر صـوتيـة مـختلفـة: المؤثرات، والتعليق، والموسـيقى، لخلق واقع جديد. لقد كانا يريان الصـوت كعنصـر يمكنه أن يطلق عنان مـعانٍ وتفسـيرات جديـدة للواقع. ولأنـهمـا عملا فى مـجال السـينمـا التسـجيلية، فقد كـانا يتمـتعان بشكل خـاص بحساسية تجـاه "الواقعية" التى تتأثر بالعناصر البصرية.

لقـد كـانا فى الجـانب الأهـم يحـاولان العـثـور على طـرق جـديدة، للالتـفـاف حـول طغيان التكنولوجيا التى نتجت فى شكل تشويه الفيلم الناطق لتجعله مسرحية مصورة سينمـائيًا. وفى كتـاباتهمـا النظرية أشـارا إلى الاتجاه الذى يسـاعد صنا ع الأفلام فى

استخدام الصوت على نحو مبدع، واستئناف محاولات العثور على حلول جديدة للأشكال السردية الجديدة.

التجارب الأولى فى الصوت - فيلم "ابتزاز" لألفريد هيتشكوك

لفيلم ألفريد هيتشكوك "ابتزاز" (١٩٢٩) خصائص عديدة تنتمى للأفلام الناطقة الأولى، فقد تم تصوير جزء منه كفيلم صامت، وجزء آخر كفيلم ناطق، وفى المشاهد الصامتة موسيقى، وأحياناً مؤثرات صوتية، وهذه المشاهد تتمتع بالحيوية، مثل المشهد الافتتاحى الذى يصور قيام الشرطة بالقبض على مجرم واحتجازه. إن حركة الكاميرا فيه متدفقة، وللصور نسيج ثرى، والمونتاج سريع الإيقاع. وفى الجانب الآخر، فإن المشاهد الناطقة يطغى عليها الحوار، والكاميرا ساكنة، وكذلك الممثلون. ومزج المشاهد الصامتة والناطقة بهذا الشكل كان سمة الأفلام الناطقة الأولى. لكن هيتشكوك لم يترك الصوت يعوقه أكثر من اللازم. والفيلم قصة امرأة شابة (آنى أوندرا) التى تقتل معجباً مفرط الحماس (سيريل ريتشارد)، ويحميها من القبض عليها حبيبها من سكوتلانديارد. إنها قصة بسيطة على السطح، لكن هيتشكوك عالجها على أنها حكاية عن الرغبة والشعور بالذنب، لذلك فإنه حاول مع هذه المشاعر باللغة الذاتية أن يبدع من خلال مزج العناصر البصرية والصوتية.

بعد عملية القتل (الأشكال من ٢-١ إلى ٢-٣)، تمضى أليس هائمة فى شوارع لندن، وهناك إعلان بمصابيح النيون عن مشروب كحولى، لكن بدلاً من حركة مزج الكوكتيل ترى أليس حركة طعن بالسكين، وسوف تزداد هذه الرؤية الذاتية للواقع لاحقاً. وأخيراً تصل إلى المنزل، وتتظاهر بأنها قضت ليلتها فيه.

توقظها أمها من أجل الإفطار، لتتذكر عملية القتل. إنها تغير ملابسها وتذهب إلى محل الحلوى، وتنصت لزبونة تثرثر حول الجريمة. وتتبعها الزبونة إلى غرفة الإفطار خلف المحل، وتستمر فى الحديث حول أداة القتل، وهنا يبدأ الحوار فى التركيز على كلمة "سكين"، بينما نرى على شريط الصورة أليس وهى تحاول أن تتمالك نفسها.

ويمضى الحوار فوق الصورة كالتالى: "لم تستخدم أبدًا سكينًا ... سكينًا ... سكينًا ... سكينًا". كل ما تسمعه أليس الآن (ونسمعه نحن) هو كلمة "سكين"، حتى تأخذ السكين لكى تقطع شريحة من الخبز، وعندما تلتقط السكين فإن نغمة الكلمة تتحول من مجرد كلمة فى محادثة إلى صرخة عالية، وفجأة تترك السكين تسقط من يدها.

إن هذا الاستخدام شديد الذاتية للحوار، بما يسمح للمتفرج بأن يسمع ما تسمعه الشخصية، يزيد من حدة إحساس الذاتية. وكلما زاد توحدنا مع أليس، نبدأ فى الشعور بما تشعر هى به، وصدمة الصرخة توقظنا وتنبهنا لوجود واقع موضوعى أيضًا. أن والدىّ أليس موجودان هنا للإفطار، والزبونة موجودة لتمارس بعض الثرثرة والنميمة، لكن أليس وحدها غارقة فى ذكرى عملية القتل فى الليلة السابقة، ويبدو أن شعور الذنب يحيط بها من كل مكان.

لقد استخدم هيتشكوك الصوت على النحو الذى تنبأ به بودوفكين، من أجل بناء فكرة كما كان يحدث من قبل مع تتابع الصور. إن الصوت فى فيلم "ابتزاز" يستخدم كشذرة من المعلومات من أجل تطوير الهدف من السرد: إحساس أليس بالذنب للجريمة التى ارتكبتها، وهذا الاستخدام المبدع المبكر للصوت قد تحقق على الرغم من القيود التقنية للمشاهد الحوارية، وعلى الرغم من المشاهد الصامتة التى صاحبتها الموسيقى والمؤثرات الصوتية البسيطة. لقد كان الأمر يمثل عائقًا، بسبب النتائج الاستاتيكية لتسجيل الصوت، حيث لا توجد حركة كاميرا، أو تدخل فى التسجيل الحرفى للصوت، وبذلك فإن الصوت لم يكن له إلا معناه الحرفى وليس الإبداعى. ومع ذلك استطاع هيتشكوك فى فيلم "ابتزاز" أن يتجاوز هذه القيود والحدود.

الصوت والزمان والمكان: فيلم "إم" لفريتز لانج

صنع فريتز لانج فيلمه "إم" (١٩٣١) بعد عامين فقط من فيلم هيتشكوك "ابتزاز"، ومع ذلك فإنه يبدو أكثر تطورًا بكثير فى استخدامه الصوت، على الرغم من أن لانج واجه نفس القيود التكنولوجية التى كان هيتشكوك يواجهها. إن فيلم لانج، مثل فيلم هيتشكوك،

يحتوى على مشاهد حوارية وأخرى صامتة معها موسيقى ومؤثرات صوتية. كيف استطاع لانج أن يمضى فى الفيلم؟ باختصار، لقد قام بمونتاج الصوت كما لو كان يقوم بمونتاج الصورة.

فيلم "إم" يدور عن قاتل للأطفال، والذى أصاب مدينة ألمانية بالشلل، وكيف أن عالم المجرمين قرروا فى النهاية أنه إذا لم تقبض الشرطة على المجرم فسوف يقبضون هم عليه. ويتم تقديم المجرمين والشرطة كمنظمتين متماثلتين متوازيتين، تهتمان فى الأساس بتخليد الذات، والقبض على قاتل الأطفال هو الذى سوف يسمح لكل من المنظمتين بالاستمرار فى عملها كالمعتاد. إننا نرى القاتل لأول مرة كظل (الشكل ٢-٤) عندما يتحدث إلى الطفلة الصغيرة إيلزى بيكمان، إننا نسمع الحوار بينهما لكننا لا نرى سوى ظله، والذى يُلقى فى مفارقة ساخرة فوق إعلان بجائزة لمن يقبض عليه.

يصنع لانج بعد ذلك تتابعًا لحدثين متوازيين، عندما يقطع بين لقطات للمجرم (بيتر لورى) مع الطفلة الصغيرة، ولقطات لأم الطفلة، ويصل هذا التتابع إلى الذروة باستخدام الصوت، إن الأم تنادى على طفلتها، وفى كل مرة تنادى باسم إيلزى نرى صورة مختلفة: من نافذة المنزل، إلى السلالم، ثم إلى الغناء حيث يجف الغسيل المنشور، إلى طاولة العشاء الخالية حيث من المفترض أن تجلس إيلزى، وأخيراً إلى البعيد حيث تدور كرة أطفال فى منطقة مليئة بالأشجار، وإلى بالونة مشبوكة فى أسلاك التليفون، ومع كل لقطة يصبح النداء على الطفلة أبعد، وفى اللقطتين الأخيرتين يتحول إلى مجرد صدى واهن.

تأتى الاستمرارية فى هذا المشهد من شريط الصوت، فنداء الأم يوحد بين كل هذه اللقطات، كما يتم الإيحاء بإحساس الابتعاد من خلال نغمة النداء، وهو ما يتضمن ضياع الابنة من أمها.

وفى جزء آخر من الفيلم، يتلاعب لانج بهذه الطريقة فى استخدام الصوت لكى يعطى فكرة توحد كل مشهد، ففى أحد المشاهد يأمر الوزير قائد الشرطة بضرورة العثور على قاتل إيلزى بيكمان، إن المحادثة تكشف عن مدى وصول التحريات،

فخلال حديثهما نرى لقطات تفصيلية للبحث عن القاتل، وهى اللقطات التى توضح نشاطات مختلفة، مثل اكتشاف ورقة غطاء قطعة حلوى فى مسرح الجريمة، ثم التحريات التالية فى محلات الحلوى، إن هذه التحريات تمضى من الناحية الجغرافية فى كل أنحاء المدينة وتستغرق فترة طويلة من الزمن، وهذه الانتقالات فى الزمان والمكان تتضافر جميعها عبر المحادثة بين الوزير وقائد الشرطة.

ومن ناحية الزمن السينمائى فقد امتدت هذه المحادثة لمدة خمس دقائق، لكنها تنقل إلينا بتحريات امتدت لأيام وأماكن عديدة. إننا نشعر بالتزام رجال الشرطة تجاه عملهم، لكننا نشعر أيضاً بإحباطهم لفقدان النتائج.

أما المشهد التالى فهو مشهد شهير لحدث متوازٍ، يقطع فيه لانج بين لقاءين، إن رجال الشرطة والمجرمين يعقدون لقاء منفصلاً، وقائد كل مجموعة يناقش فشل العثور على قاتل الأطفال، ووسائل القبض عليه.

وبدلاً من الاعتماد ببساطة على الحدث البصرى المتوازى، فإن لانج يقطع جملة حوار عند نقطة محددة، ويبدأ بجملة فى اجتماع الشرطة لينهيها فى اجتماع المجرمين، فالحوار هو الذى يحكم هذين الحدثين المتوازيين، وهناك فيهما عناصر بصرية مشتركة: ديكور غرفة الاجتماع، والدخان الذى يملأ الغرفة، وطريقة الجلوس على الكراسى، ووجود قائد لكل مجموعة. وعلى الرغم من هذه العناصر البصرية ذات الدلالة، فإن الحوار هو الذى يستخدم لإقامة التوازى بين الحدثين، ويعطى المتفرج إحساساً بتطور الدراما. وعلى عكس مشهد المطاردة عند جريفيث، فليس هنا حيوية ديناميكية بصرية تؤدى إلى الحل الدرامى، كما لا يوجد مونتاج مترى. إن سرعة الإيقاع، وطابور الحوار، هما اللذان يؤسسان للمشهد ويتقدمان به.

لقد استخدم لانج الصوت كما لو كان عنصراً بصرياً آخر، ليُجرى عليه المونتاج بحرية. إن من الملاحظ الطريقة التى استخدم بها لانج تصميم الصوت لكى يتغلب على مشكلات المكان والزمان، ومن خلال استخدامه للحوار على شريط الصورة، فإنه يتم ضغط واختصار الزمان، ويتحرك المتفرج فى كل أنحاء المدينة بسهولة أكبر بكثير مما لو كان هناك مجرد قطع مباشر بين العناصر البصرية. (الأشكال من ٢-٥ إلى ٢-٧).

ديناميكية الصوت: فيلم روبن ماموليان "تصفيق الاستحسان"

تذكر لوسى فيشر أن "ماموليان يبدو كما لو كان "يبنى عالمًا"، حيث تقيم فيه شخصياته والمتفرج أيضًا، وهو عالم يحتشد بإحساس قوى بالمكان. وعلى عكس المخرجين الآخرين المعاصرين له، فإنه أدرك الطاقات المكانية الكامنة فى الصوت، كما فهم الوسائل التى يمكنها أن تضيف عمقًا للصورة"(٢).

وفيلم "تصفيق الاستحسان" (١٩٢٩) يحكى عن الحياة فى عالم المسرح، وهو يخلق عالمًا محاطًا بالصوت (الشكلان ٢-٨ و٢-٩). ولكى يسجل ماموليان ذلك الوجود الشامل للصوت فى كل مكان، أضاف عجلات إلى صندوق الكاميرا المقاوم للضجيج، وعندما تتحرك شخصياته فإن الكاميرا والصوت يتحركان معها. كما قام بتسجيل صوتين بشريين آتيين من مصدرين مختلفين فى وقت واحد. وهذا التحدى للعوائق التقنية يميز موقف ماموليان تجاه الصوت، فقد أدرك أن اقتراب الميكروفونات من الشخصيات سوف يؤثر على إحساس المتفرج بالقرب من الشخصيات، وبالتالى فقد استخدم الاقتراب والابتعاد لكى يحقق نتائج مؤثرة. إن الاقتراب يعنى أن الشخصيات (والمتفرج) محاطون بالصوت الذى يتخلل بينهم، بينما يعنى الابتعاد العكس: الصمت المطبق، فقد استخدم ماموليان الصمت فى مشهد انتحار كيتى (هيلين مورجان).

وبهذا المعنى فإن ماموليان استخدم الصوت كلقطة عامة (الصمت) أو لقطة قريبة (صوت عريض مفتوح). ولم يكن ضروريًا استخدام الصوت والصورة بشكل متزامن، فمن خلال استخدامهما كونترابونطيًا استطاع ماموليان أن يعمق الطابع الدرامى للمشاهد.

هذه القاعدة الفعالة تطورت وأصبحت أكثر تعقيدًا بعد ثلاث سنوات فى فيلم ماموليان "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٣٢)، المقتبس عن رواية لروبرت لويس ستيفنسون مع إضافة تفسير فرويدى، فالمشاعر الجنسية المكبوتة تقود دكتور جيكل (فريدريك مارش) إلى تحرير ذاته ليصبح مستر هايد الذى يطلق مشاعره من عقالها، وموضوع رغبته (وغضبه فيما بعد) هو أيفى (ميريام هوبكينز).

ولكى يخلق الإحساس الداخلى لدكتور جيكل، ويزيد من توحد المتفرج معه، فإن ماموليان قام بتصوير الخمس دقائق الأولى كاملة من خلال كاميرا ذاتية، إننا نراه كما يراه دكتور جيكل، وبالتالى فإننا نسمعه دون أن نراه حتى يقف أمام المرآة. إن بول، خادم جيكل، يعلن أن جيكل سوف يتأخر وصوله بسبب محاضرة فى مدرسة الطب. ونحن نسمع جيكل كما لو كنا نقف بجواره مباشرة، وقرب الميكروفون يعطينا إحساساً - فى تأثيره - كما لو كان "لقطة قريبة" للصوت، وفى الجانب الآخر فإن بول بعيد عن المتفرج. وعند إحدى النقاط، نلحظ انخفاضاً واضحاً فى الصوت، إنه "لقطة عامة" للصوت.

يستمر هذا الإحساس بانفصالنا عن المكان أو الشخصية، أو اقترابنا منهما، عندما يدخل جيكل عربة جياد سوف تقله إلى مدرسة الطب، لكن العكس يحدث هنا، فصوت "اللقطة القريبة" يكون لسائق العربية، بينما نسمع جيكل على مسافة أبعد، ويستمر ذلك عندما يحييه فراش مدرسة الطب.

جيكل الآن فى قاعة الدرس، والجميع يرين عليهم الصمت، ثم نسمع صوت همسات الطلبة وصوت الكلية. وعندما يبدأ جيكل فى محاضرته، يصبح مستوى الصوت عندئذ فقط طبيعيًا، وعندما يقطع الفيلم إلى صورة أقرب لجيكل فإن الصوت يصبح أيضاً "لقطة قريبة"، وبالتالى فإن ما يقوله جيكل عن أن روح الإنسان تسمعه فى كلماته بنفس التأكيد الذى نراه بصرياً فى لقطة قريبة.

وفى مشهد تالٍ، عندما ينقذ جيكل الفتاة أيفى من عاشق يسىء معاملتها، فإن ماموليان يعود إلى استخدام الصوت "البصرى"، إن جيكل ينصحها بالراحة فى الفراش حتى تلتئم جروحها، وعندما تخلع جواربها فإن هناك صمتاً مفاجئاً، كما لو أن جيكل قد أخرسته رؤيتها فى هذه الصورة الحسية، إنه يدفعها إلى السرير، وهى تحتضنه وتقبله فى الوقت الذى يدخل الغرفة زميله لانجون، ويؤدى الإحراج وسوء الفهم إلى أن يرحل جيكل ولانجون تاركين أيفى، التى تضع إحدى ساقيها على السرير، بينما تهمس "عد سريعاً".

وبينما يسير جيكل ولانجون فى شوارع لندن فى الليل، تبقى ساق أيفى الموحية بالإغراء كصورة مطبوعة طبعًا مزدوجًا، ويكرر شريط الصوت همستها "عد سريعًا". إن ذكرى أيفى، والرغبة فيها، يتم خلقها من خلال الصوت. وطوال الفيلم فإن الذاتية، والانفصال، والرغبة، والأحلام، يتم التعبير عنها من خلال استخدام مونتاج الصوت.

خاتمة

فى أعمالهم الإبداعية، حاول ماموليان ولانج وهيتشكوك التغلب على القيود التقنية للصوت فى هذه الفترة المبكرة. وبالإضافة إلى الأبحاث النظرية لإيزنشتين وبودوفكين والسينمائيين التسجيليين، فإن كل ذلك أعد صناعة السينما لكى تنظر إلى الصوت ليس كغاية فى حد ذاته، وإنما كعنصر آخر يمكنه - مع مونتاج العناصر البصرية - أن يساعد فى خلق تجربة سردية سينمائية متفردة.

الهوامش

(١) أعيد نشره فى كتاب من إعداد إليزابيث وايز وجون بيلتون "الصوت السينمائى: النظرية والممارسة" (نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩٨٥)، ص٨٣-٨٥. وهناك فصل كامل من الكتاب مكرس لنظرية الصوت، انظر الصفحات ٧٣-١٧٦.

(٢) لوسى فيشر، "فيلم "تصفيق الاستحسان": المشهد البصرى والسمعى"، فى كتاب وايز وبولتون "الصوت السينمائى"، ص٢٣٢-٢٤٦.

(٣)

تأثير السينما التسجيلية

كان دى دابليو جريفيث ومعاصروه جزءًا من صناعة تجارية تنمو ولديها هدف جوهرى، هو الترفيه والتسلية، وكان يعنى هذا أن الأفكار التى يقدمونها فى أفلامهم تأتى فى المرتبة الثانية بالنسبة للقيم الترفيهية، أو تعتبر ثانوية بالنسبة لها. لقد حاول جريفيث أن يقدم مادة تتعلق بمفاهيم المجتمع فى فيلمه "التعصب" لكنه فشل. وعلى الرغم من أن صناع أفلام آخرين - مثل كينج فيدور فى "الزحام" (١٩٢٨)، وشارلى شابلن فى "جنون البحث عن الذهب" (١٩٢٥)، وإف دابليو مورناو فى "الشروق" (١٩٢٧) - مزجوا الأفكار والقيم الترفيهية بنجاح أكثر، فإن الفيلم التجارى كان فى العادة مرتبطًا بشكل أساسى بالترفيه والتسلية.

ومن الناحية الأخرى فقد كانت السينما التسجيلية مرتبطة دائمًا بنقل الأفكار أولاً، ثم تأتى القيمة الترفيهية بعد ذلك بمسافة طويلة. لقد كان جريفيث ناجحًا تمامًا فى استخدام تقنيات المونتاج لكى يشرك المتفرج فى الفيلم ويسليه، لكنه كان أقل نجاحًا فى تطوير تقنيات مونتاج يمكن أن تساعد على نقل الأفكار. ما هى نظريات المونتاج وتقنياته التى تساعد على نقل الأفكار؟ وكيف تعمل الأفكار مع الطاقة الوجدانية المتضمنة فى تقنيات المونتاج؟

ولأن السينما التسجيلية أقل تأثرًا بقوى السوق بالمقارنة مع السينما التجارية، ولأن صناع الأفلام التسجيلية كانت لديهم أهداف مختلفة عن صناع الأفلام التجارية (كانت أهداف السينما التسجيلية فى الأغلب اجتماعية أو سياسية)، فإن التقنيات التى

استخدموها أظهرت فى العادة طاقة لم تشاهد فى السينما التجارية. وكانت السينما التسجيلية وصناعها يلقون الدعم من الحكومة، لذلك مزجوا التجريب الفنى والالتزام السياسى، وأدت إبداعاتهم فى السينما التسجيلية إلى توسيع نطاق مخزون الخيارات فى المونتاج، وهى الخيارات التى أصبحت متاحة لكل صناع الأفلام. لقد كان الفيلم التسجيلى، أو "فيلم الحقيقة"، مهمًا منذ زمن الأخوين لوميير فى فرنسا، لكن أفلام المخرجين الروس فى العشرينيات، مثل إيزنشتين وبودوفكين ومدرسة السينما القومية تحت إدارة كوليشوف، بالإضافة إلى عرض فيلم فلاهرتى "نانوك من الشمال" (١٩٢٢)، هى التى حثت جون جريرسون فى إنجلترا على الاهتمام بأفلام الحقيقة و"صناعة الأفلام الهادفة"[١]. وكما يذكر بول سوان: "لقد استحث جريرسون على أن يهتم بما كان يؤمن به لينين من "قوة السينما فى الدعاية الأيديولوجية"، وكان الإبداع العظيم عند جريرسون هو أن يطوع هذه العبارة الثورية لهدف الديموقراطية الاجتماعية"[٢].

لقد تأثر جريرسون بشدة بقوة المونتاج فى "بوتمكين"، وبالطريقة التى استخدمها إيزنشتين فى تشكيل الأفكار وتقديمها ومناقشتها بصريًا (المونتاج الذهنى)، ولم يكن هناك شك كبير فى أن الجدل الديالكتيكى بين الشكل والمضمون أصبح مبدأ فاعلاً عندما صنع جريرسون فيلمه "النازحون" (١٩٢٩)، ثم مضى فى إنتاج العديد من أفلام مخرجين آخرين لصالح "مجلس التسويق البريطانى".

لقد أخذ جريرسون مبدأ الهدف الاجتماعى والسياسى، وجمعه بالجماليات البصرية، وساعده حلول الصوت كثيراً بعد ثلاثينيات القرن العشرين، ليطور الدعاية فى السينما التسجيلية لتكون أداة للسياسة الاجتماعية فى انجلترا وألمانيا، وبشكل مؤقت فى الولايات المتحدة. واستطاع صناع الأفلام تطبيق حلول مونتاجية للأفكار المعقدة، وتضاعفت فى أفلامهم إمكانيات المونتاج.

أفكار حول المجتمع

أعقب حلول الصوت بوقت قصير أحداث مزقت العالم، ففى أكتوبر عام ١٩٢٩، انهار سوق الأوراق المالية فى الولايات المتحدة، ليعلن عن بداية فترة "الكساد العظيم". كما ساعد عدم الاستقرار السياسى على بزوغ الحكومات الفاشية فى إيطاليا وألمانيا.

وظلت الولايات المتحدة تحافظ على سياسة الانعزال عن العالم. لقد كانت فترة غير مستقرة ولا يمكن التنبؤ بما سوف يحدث فيها. وبحثت الأفلام التسجيلية فى تلك الفترة عن استقرار وقوة لم يكونا موجودين فى العالم الحقيقى. وكانت جهود هؤلاء السينمائيين فى البحث عن إعادة تفسير إيجابية للمجتمع هى الجهود الأولى لتوصيل أفكار محددة حول مجتمعاتهم. وكان جريرسون مهتمًا بأن يلم شتات المجتمع، ولأنه كان يعمل خلال فترة "الكساد" الذى مزق المجتمع، فإنه حاول مع آخرين استخدام السينما ليعالج المجتمع ويشفيه، وبهذا المعنى فقد كان دعائيًا

روبرت فلاهرتى وفيلم "رجل من آران"

يشبه فيلم روبرت فلاهرتى "رجل من آران" (١٩٣٤) إلى حد كبير السينما التجارية. إنه قصة خيالية عن جزر آران على مبعدة من الساحل الأيرلندى، وفيه استخدم فلاهرتى سكان الجزر الأصليين، لكنه خلق حبكة توائم أهدافه بدلاً من أن يعتمد على حياة سكان الجزر.

يحكى الفيلم قصة عائلة تعيش فى بيئة تجعلهم أقزامًا وسط الطبيعة، حيث يقابلون تحديات الأرض والبحر. ولقد استخدم فلاهرتى عمليتى صيد لأسماك القرش لكى يوحى بشجاعة سكان الجزر، كما تصور العاصفة فى نهاية الفيلم نضالهم ضد الطبيعة والذى يجعلهم خصومًا أقوى لها فى الترتيب الهرمى للكائنات الطبيعية. إن البشر، الذين لا يحتلون مرتبة فائقة فى هذا الترتيب الهرمى، يظهرون كخصوم يستحقون الاحترام عندما تواجههم الطبيعة بتحديات هائلة. وفى الجوهر فإن التفسير الشاعرى لنضال البشر مع الطبيعة هو الذى يعطى الفيلم مظهرًا جيدًا.

إن تلك الفكرة عن نبل البشر، وإرادتهم للحياة على الرغم من عناصر الطبيعة، كانت من إبداع فلاهرتى، فسكان جزر آران لم يكونوا يعيشون كما قام هو بتصويرهم. وعلى سبيل المثال فإن أسماك القرش التى اصطادوها كانت من نوع غير مؤذٍ للإنسان

ويسبح طافيًا فوق سطح الماء (الفيلم يوحى بأن الأسماك من النوع آكل البشر). وبالطبع فإن صنع فلاهرتى لمثل هذا الفيلم فى عام ١٩٣٤، وسط الكساد العظيم، يوحى بأنه ذهب بعيداً عن القضايا الخاصة لعصره. ومثل جريفيث، كان لفلاهرتى رؤية أسطورية خاصة عن الحياة، كما أنه أعاد خلق هذه الرؤية فى كل أفلامه.

وفيما يخص المونتاج، فإن فيلم "رجل من آران" يشبه الأفلام الناطقة عند ماموليان وهيتشكوك، فالموسيقى والمؤثرات الصوتية البسيطة مستخدمة كتغطية صوتية لمشاهد صامتة فى جوهرها، وليس هناك سرد روائى، وعندما يستخدم الحوار فإنه يكون معادلاً لمؤثر صوتى آخر، إن الحوار الحقيقى ليس ضرورياً لتطور القصة. وفى الفيلم طابع بصرى قوى، يقدم بطريقة شكلية تمامًا، وعلى الرغم من أن الفيلم يتيح فرصة المونتاج الجدلى (الديالكتيكى)، خاصة فى مشاهد أسماك القرش، فإن المونتاج الفعلى فى الفيلم متأمل ومتمهل، ويتحاشى التوحد القوى مع الشخصيات. وبهذا المعنى فقد كانت الحميمية مهمة تمامًا لنجاح الفيلم مثلما هو الحال فى فيلم "براعم متكسرة"، لكنها لم تكن موضع اهتمام فلاهرتى (الأشكال ٣-١إلى٣-٤)، وبدلاً من ذلك، حاول أن يخلق صراعًا قديمًا للبشرية ضد الطبيعة، لذلك فإن الديالكتيك يبدو غير ملائم لرؤية فلاهرتى، وبالتالى فإن المونتاج يأتى فى مرتبة ثانية بعد التطور التراكمى الحثيث لأفكار فلاهرتى الشخصية عن الصراع. وحقيقة أن الفيلم صنع وسط فترة الكساد، تضيف مستوى من المفارقة، إنها تجعل "رجل من آران" فيلماً غير مرتبط بالزمن، وكان ذلك مصدراً لانتقاد الفيلم وقت ظهوره.

إن فيلم "رجل من آران" يمثل السينما التسجيلية فى شكل مشابه للسينما التجارية، فالأداء، والأسلوب البصرى والمونتاج، تخدم جميعًا السرد، وهو فى هذه الحالة رؤية فلاهرتى عن الحياة وعن سكان جزر آران. إنها ليست صناعة أفلام هادفة كما كان يقترح جريرسون، لكنها ليست أيضًا السينما الهوليودية التى انتقدها بشكل عنيف.

بازيل رايت وفيلم "بريد الليل"

فيلم "بريد الليل" (١٩٣٦) من إنتاج جون جريرسون والوحدة السينمائية بالمكتب العام للبريد، ومن إخراج بازيل رايت. ومن المؤكد أن الفيلم يحمل رسالة محددة، وهو قد استخدم الصوت بشكل خاص لكى يخلق الرسالة فى الفيلم. والفيلم ذاته قصة بسيطة عن توصيل البريد بواسطة القطار من لندن إلى جلاسجو، لكنه يدور أيضًا عن التزام وتعاون عمال البريد. وإذا كان للفيلم رسالة بسيطة، فهى عن أهمية العمل فى توصيل البريد، بينما الإحساس بالتعاون والهارمونية بين العمال يأتى فى المرتبة الثانية.

وإذا عدنا إلى أجواء تلك الفترة، فإن عام ١٩٣٦ كان حقبة عصيبة بسبب البطالة، ولم تكن الإرادة السياسية والاقتصادية كافية للتغلب على النظم الحمائية فى أنحاء العالم، وتوترات وتمزقات الإمبراطورية البريطانية. (الإجراءات الحمائية هى التى تتخذها الحكومات لفرض جمارك عالية على الواردات لتحمى صناعاتها المحلية - المترجم). وبالتالى فإن فيلم "بريد الليل" ليس دراسة دقيقة لمشاعر عمال البريد، بل هو رؤية جريرسون عما يجب أن تكون عليه حياة عمال البريد.

وبالنسبة لنا فإن أهمية الفيلم تأتى من مزج الصورة والصوت، وكيف استخدم مونتاج الصوت لكى يخلق إحساسًا بأهمية وهارمونية عمال البريد. ومثلما هو الحال فى كل هذه الأفلام، فإن هناك جماليات بصرية هى قوية فى حد ذاتها (الأشكال من ٣-٥ إلى ٣-٦)، لكن شريط الصوت - المؤلف من موسيقى بنجامين بريتين، وقصيدة للشاعر دابليو إتش أودين الذى كتب التعليق - بالإضافة إلى عمل ألبيرتو كافالكانتى (الذى قام بتصميم الصوت، هى التى تركت آثارها على الرسالة الهادفة التى قصد إليها جريرسون).

إن صوت القطار يحاكى النداء أو الصرخة، وإيقاع التعليق يحاول أن يحاكى الصوت الحيوى والحثيث لعجلات القطار الذى يندفع تجاه جلاسجو، وهذان هما اللذان يخلقان القوة والطاقة خلف الصور ذاتها. إن قراءة التعليق، على الرغم من اصطناعها ولا واقعيتها،

تؤثر بالطريقة التى كانت تعمل بها العناصر البصرية عند دوفشنكو، فتخلق فكرة شاعرية تتسامى على الواقع وتتجاوزه، ويتم تعزيز هذه الفكرة من خلال الموسيقى. وهكذا يعمل الصوت والكلمات والمؤثرات الصوتية معًا لكى ترفع من مستوى الصورة، وتخلق فكرة توحد هذه العناصر جميعها، هذه الفكرة هى أن القطار يحمل رسائل من جزء من الوطن إلى جزء آخر، وأن الاقتصاد ورفاهية الأفراد يعتمدان على توصيل هذه الرسائل، وأن العمال الذين يحملون هذه الرسائل مهمون لرفاهية الوطن. فهذه الفكرة إذن هى جوهر الفيلم، ومونتاج الصوت هو الذى يخلق أبعاد هذه الفكرة.

بارى لورنتز وفيلم "المحراث الذى شق السهول"

هناك رؤية أكثر انتقادية تجاه المجتمع فى فيلم بارى لورنتز "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦)، وهو الفيلم الذى أنتج برعاية "إدارة إعادة التوطين" بحكومة الولايات المتحدة الأمريكية. نظر لورنتز إلى تأثير الكساد على القطاع الزراعى، حيث عانت الأرض كما عانى الناس من الكوارث التى صنعتها الطبيعة والبشر معًا. والرسالة الهادفة فى الفيلم هى أن الحكومة يجب أن تتخذ إجراءات فعالة فى برامج الإصلاح، لإدارة هذه المصادر الطبيعية، ومن خلال التدخل الحكومى فقط يمكن رفع هذا النوع من المعاناة.

ولكى يزيد من قوة تأثير رسالته، اعتمد لورنتز على الصور الفوتوغرافية الصحفية التى التقطها المصور الشهير ووكر إيفانز وآخرون خلال فترة الكساد. ومن ناحية المونتاج البصرى فإن الفيلم يحاكى أعمال إيزنشتين، لكن المشاهد لا يتم إعدادها بالدقة المتعمدة التى كان يصنعها إيزنشتين، وبالتالى فإن المشاهد ككل لا تملك قوة وطاقة أفلام إيزنشتين، لكنها تشبه أعمال دوفشنكو حيث اللقطات الفردية لها قوتها فى ذاتها (الشكلان ٣-٧ و٣-٨).

والتعليق وموسيقى فيرجيل طوسون هما اللذان يجمعان الأفكار معًا، فقد كان لورنتز مضطرًا إلى التقرير المباشر لكى يقدم فكرة الحل للحكومة. وبهذا المعنى فإن

فيلمه ليس دعاية (بروباجندا) ناضجة مثل الأعمال المتأخرة لفرانك كابرا، أو الأعمال الأولى عند لينى ريفنشتال. لكن لورنتز كان أكثر نجاحًا فى فيلمه الثانى "النهر" (١٩٣٧)، وكما يذكر ريتشارد ميران بارسام عن لورنتز: "فى الوقت الذى كانت أفلامه تطابق بناء الفيلم التسجيلى الذى يقدم حلاً للمشكلة، فإن هذه الأفلام تعتمد على مزيج متنوع من التكرار، والإيقاع، والبناء المتوازى، وبذلك فإن المشكلات التى يتم تقديمها فى الجزء الأول من الفيلم تُحل فى الجزء الثانى، لكنها تُحل من خلال التجاور الفنى للصور والصوت والموتيفات"[٣].

أفكار حول الفن والثقافة

كان لدى فلاهرتى وجريرسون ولورنتز وجهات نظر محددة حول المجتمع، تساعدهم على تشكيل خياراتهم المونتاجية. وعلى الرغم من أن صناع أفلام آخرين كانت لهم وجهات نظر سياسية محددة، فإنهم حاولوا معالجة أفكار أكثر عمومية ومراوغة، وطريقة تحقيقهم للهدف الجمالى هى ما تهمنا الآن.

لينى ريفنشتال وفيلم "أوليمبيا"

سوف يكون بسيطًا أن نصرف النظر عن أعمال لينى ريفنشتال باعتبارها دعاية نازية (الشكل ٣-٩). وعلى الرغم من أن فيلمى ريفنشتال "أوليمبيا الجزء الأول" و"الجزء الثانى" (١٩٣٨) هما فيلمان عن دورة ١٩٣٦ الأوليمبية التى عقدت فى برلين، فى ضيافة حكومة أدولف هتلر النازية، فإن فيلم ريفنشتال يحاول أن يخلق إحساسًا بأن الشكل الإنسانى يمكن أن يسمو فوق الحواجز القومية والوطنية. استخدمت ريفنشتال خمسين مصورًا سينمائيًا مزودين بأحدث العدسات، لذلك استطاعت الحصول على لقطات بالحركة البطيئة، وصورًا شديدة التكبير والدقة لأشياء صغيرة، وصورًا ذات أبعاد ضخمة مذهلة. لقد قدمت لقطات للعديد من المسابقات فى الشكل المتوقع: المتسابقون، والمسابقة، والفائزون، لكن الفيلم تضمن أيضًا العديد من المشاهد حول التدريب،

والصداقة بين الرياضيين. ويبدأ "أوليمبيا الجزء الثانى" بلقطات للجرى فى الصباح الباكر الهادئ، وحمامات الساونا التى تعقب التدريب، ولم تستخدم ريفنشتال التعليق، استخدمت الموسيقى فقط، ولم تقم بالتركيز على أى فرد بعينه، بل قامت بالتركيز فقط على جمال الطبيعة، بما فى ذلك جمال أجساد الرياضيين والمتعة والفرحة اللتين يشعران بها.

وتصل هذه الفكرة إلى ذروتها فى المشهد الشهير لرياضة الغطس، بالقرب من نهاية "الجزء الثانى". يمتد هذا المشهد إلى خمس دقائق، ويبدأ بلقطات لردود أفعال الجمهور تجاه متسابقى الغطس، ولقطات للمتسابقين من بلدان مختلفة، ثم تقطع ريفنشتال إلى آليات الغطس، وشيئًا فشيئًا لا يظهر الجمهور، إننا نرى الآن غاطسًا وراء الآخر، إن ريفنشتال تركز على رشاقة الغطس، ثم تبدأ فى استخدام الحركة البطيئة لتعرض فقط شكل الغطسة واكتمالها، وتصبح اللقطات تجريدية شيئًا فشيئًا، ولم نعد نعرف من الذى يغطس، وتبدأ ريفنشتال فى تتبع الغطسات المتتالية السريعة من زوايا مختلفة، إن اللقطات لا توحى بزمان أو مكان محددين، ثم تبدأ فى تجزئة كل غطسة إلى شذرات، إننا نرى فقط بداية كل غطسة فى لقطات متتابعة سريعة، ثم نراها فى سيلويت، وتبدو كأشكال تجريدية أكثر من كونها أشكالاً إنسانية، حيث يحل شكلان مكان شكل واحد، وتقطع ريفنشتال من اتجاه إلى آخر، ومن شكل تجريدى إلى آخر. هل هؤلاء الرياضيون يغطسون فى الماء أم أنهم يقفزون فى الهواء؟ إن الصور تزداد تدريجية، وفى النهاية لا نرى سوى السماء.

لقد أخذتنا ريفنشتال خلال خمسة دقائق من الوثيقة الواقعية لرياضة الغطس فى الأوليمبياد (بما فى ذلك جمهور المشاهدين للمسابقة) إلى شكل تدريجى يقفز فى الفراغ – إنه جمال رشيق فى حالة حركة. وخلال المشهد لا نسمع سوى الموسيقى، وطرطشة المياه عندما يلمس الغاطس سطح الماء. إن أفكار ريفنشتال حول الجمال والفن قد تم توصيلها بذكاء فى هذا المشهد، ولم تكن هناك حاجة للتعليق لكى يشرح لنا ما نراه. وكان المونتاج والموسيقى أداتين اعتمدت عليهما ريفنشتال.

دابليو إس دايك وفيلم "المدينة"

فى أواخر ثلاثينات القرن العشرين، قام معهد التخطيط الأمريكى برعاية إنتاج فيلم عن مدينة المستقبل، ليعرض فى المعرض العالمى فى مدينة نيويورك فى عام ١٩٣٩. تولى الإخراج دابليو دايك ورالف ستاينر، عن سيناريو هينوار روداكوفيتش ولويس مامفورد (وملخص لبارى لورنتز)، وصنع المخرجان قصة حول المستقبل الذى ينبثق من الماضى والحاضر، إن هذه المدينة الجديدة سوف تولد من المشكلات المعاصرة للحياة فى المدينة، وصور هذه المشكلات على النقيض تمامًا من الطبيعة المزدهرة للمستقبل كما نتصوره فى العادة (الأشكال من ٣-١٠ إلى ٣-١٢).

وفيلم "المدينة" (١٩٣٩) هو أفكار عن السياسات، ممتزجة بأفكار عن ثقافة المدينة، وعن الحياة فى المدينة كقوة وكقمع معًا، ولسوء الحظ فإن صور القمع لا يمكن نسيانها وشديدة الإنسانية إلى الدرجة التى تطغى فيها على يوتوبيا الضواحى التى سوف يتم تقديمها لاحقًا.

وفى الجزء الثالث من الفيلم، الذى يصور مدينة نيويورك، صور المخرجان النشاطات فى ساعة غذاء الظهيرة فى مدينة كبيرة، فالجميع يهرولون بما يؤدى بالضرورة إلى احتقان الشوارع بالزحام وسوء الهضم عند الناس، وكل ذلك يتم تقديمه من خلال المونتاج، فسرعة الإيقاع والموسيقى يجسدان سحر وخطر غذاء الظهيرة بهذه الهرولة. إن هذا المجاز يمضى طوال الفيلم حتى نهايته من خلال الصور الأيقونية للمدينة الكبيرة: الإشارات التى توحى بأن طريق المرء فى المستقبل مسدود فى مدينة الحاضر، وذلك بدلاً من أن تقوم هذه الإشارات بإعطاء المدينة مسحة من التوازن، وهذا المشهد يمهدنا لمدينة المستقبل.

وكما فى فيلم "المحراث الذى شق السهول"، فإن بناء الفيلم التسجيلى الأمريكى يتبع مسارًا كونترابونطيًا مماثلاً للمنطق الذى لخص قضية الفيلم فى المشهد الختامى، وهو فى هذه الحالة مدينة المستقبل. إن الفيلم يمضى كقضية اتهام فى محاكمة، كأداة

درامية تختلف عن التطور الدرامى البطىء فى العديد من الأفلام التسجيلية. وكما فى فيلم لورنتز فإن الموسيقى بالغة الأهمية، بالإضافة إلى تشابه آخر بين الفيلمين، وهو قوة اللقطات. ولأن فان دايك وستاينر مصوران فوتوغرافيان، فإنهما يضفيان قوة على الصور المنفردة التى تقوض قوة تتابع هذه اللقطات، ومع ذلك فإن الفيلم ينجح بالفعل فى خلق إحساس بأن المدينة مهمة ليس فقط لأنها مركز تجارى، فالمركز الحضرى للمدينة يصبح فى هذا الفيلم مكانًا للحياة والعمل والاندماج فى الجماعة، وكقوة ثقافية يمكن أن تصوغ أو تقوض حياة من يعيشون فيها. إن مدينة فان دايك تصبح أكثر من مجرد كونها مكانًا للحياة، إنها تصبح خطة معمارية لنوعية حياتنا.

أفكار حول الحرب والمجتمع

يصبح تشكيل الأفكار أكثر أهمية وإلحاحًا عندما يكون هدف الفيلم هو أن يساعد فى كسب الحرب التى تخاض من أجل الوجود المستمر للوطن. لقد أتاح جريرسون فلسفة للفيلم الدعائى، وقدم إيزنشتين وبودوفكين الأدوات العملية لصياغة وتحديد الأفكار من خلال المونتاج. وفى ثلاثينيات القرن العشرين، وضع صناع الأفلام مثل ريفنشتال الفلسفة والتقنيات فى اختبار عملى، وأصبح فيلمها "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) نموذجًا تقاس عليه أفلام الحرب التسجيلية البريطانية والأمريكية، مثل أعمال فرانك كابرا وويليام وايلر وجون هيوستون فى الولايات المتحدة، وألبيرتو كافالكانتى وهارى وات وهمفرى جينينجز فى بريطانيا العظمى، وهى الأعمال التى تكشف عن مزيج من الإبداع الشخصى والهدف الوطنى. إن أفلامهم تستقى من التقاليد الوطنية أفكارها، وبطريقتها يطور كل فيلم منها دور المونتاج فى صياغة الأفكار على نحو فعال. وبالتالى فإن قوة الوسيط السينمائى تبدو بلا حدود، ومن ثَمَّ خطيرة. لقد شكل هذا الإدراك سحر الوسيط السينمائى، والارتياب الذى يثيره هذا السحر، خاصة فى السينما والتليفزيون، فى فترة ما بعد الحرب.

فرانك كابرا وسلسلة أفلام "لماذا نحارب" (١٩٤٣-١٩٤٥)

فرانك كابرا هو واحد من أنجح مخرجي هوليوود، تعاقد معه جورج سى مارشال، الذى كان آنذاك قائداً للجيش، لإنتاج سلسلة من الأفلام تعد الجنود الذين يدخلون الجيش لدخول الحرب. وكانت سلسلة "لماذا نحارب" (١٩٤٣- ١٩٤٥) مؤلفة من سبعة أفلام تم إنتاجها لتعرض على القوات، وهى من بين أكثر أفلام الدعاية نجاحًا على الإطلاق. وكما يذكر ريتشارد داير ماكان عن أفلام كابرا: "لقد كانت تحاول أولاً تدمير الإيمان بفكرة عزلة أمريكا عن العالم خلال الحرب، وثانيًا: تبنى إحساسًا بقوة العدو وغبائه فى الوقت ذاته، وثالثًا: تؤكد على شجاعة وإنجازات حلفاء أمريكا. وكان أسلوب الأفلام مزيجًا من الموعظة، والحديث الدافئ الحميم، وثرثرة الجلوس فى إحدى الحانات"(٤).

استخدم كابرا أسلوب الجمع بين لقطات من مصادر مختلفة، مثل مقتطفات من فيلم لينى ريفنشتال "انتصار الإرادة"، ولقطات أعيد تصويرها، ومقتطفات من الأفلام الهوليودية ليخلق إحساساً بالواقع والمصداقية. ولكى يصنع نقاطًا درامية، فإنه لجأ إلى التحريك، وعلى سبيل المثال ففى فيلم "مقدمة للحرب" (١٩٤٢) استخدم الخرائط والرسوم التوضيحية، مثل تجاور كرتين أرضيتين، الأولى بيضاء (الحلفاء) والأخرى سوداء (المحور)، وذلك ليجسد الصراع على السيادة، لقد استعمل التحريك ليصنع نقاطًا درامية باستخدام صور بسيطة.

والتعليق كان باللغة العامية، وشخصيًا جداً، وعاطفيًا، ليصور كل جانب من الصراع، أحدهما يمثل الخير والآخر الشر، وهو يستخدم تعبيرات شائعة بدلاً من اللغة الموضوعية، وبصوت والتر هيوستون الذى أضاف عمقًا لتأثير الصور.

تكاملت الصورة والصوت معًا، وكلما كان ذلك ممكنًا فإن الفيلم يكرر نقطة سابقة بعرضها فى مونتاج بصرى سريع. وسرعة إيقاع الفيلم حثيثة. كما أكد كابرا على موقف الضحية والقاتل بأكثر الوسائل الدرامية، سواء كان المشهد يتعلق بالتدمير من

الداخل كما هو فى حالة الاستيلاء على النرويج، أو كان تصويراً أكثر تعقيداً كما فى اتفاقية السلام المشروط مع فرنسا، ثم غدر النازيين وابتهاجهم (يكرر الفيلم لقطة هيرمان جورينج وهو يفرك يديه معاً فى حالة نشوة).

لقد استخدم كابرا إذن مونتاج الصورة والصوت على نحو شديد الدرامية، وقدر هائل من المعلومات يتم تضفيره داخل بناء يؤكد على "أننا ضدهم"، إن أفكار إيزنشتين الجدلية الراديكالية لم يسبق استخدامها على هذا النحو المؤثر إلا نادراً.

همفرى جينينجز وفيلم "يوميات من أجل تيموثى"

عندما صنع همفرى جينينجز فيلم "يوميات من أجل تيموثى" (١٩٤٥)، كان قد أخرج بالفعل اثنين من الأفلام التسجيلية العظيمة عن الحرب، وهما "استمع لبريطانيا" (١٩٤٢) و"اندلعت النيران" (١٩٤٣). وفى الوقت الذى كان كابرا يركز على المقاتلين والحرب، كان جينينجز يركز فى أفلامه على الجبهة الداخلية.

وفيلم "يوميات من أجل تيموثى" حول الطفل تيموثى الذى ولد فى عام ١٩٤٤، إن الفيلم يتأمل حول العالم الذى سوف يكبر فيه تيموثى، وطابع الفيلم يعكس قلقاً حول المستقبل. وكما فى كل أعمال جينينجز، فإن هذا الفيلم يميل بصرياً إلى التجول فى موضوعات مختلفة، دون أن يركز على حدث أو مكان أو شخص واحد. ولكى يخلق إحساساً بالمجتمع ككل متكامل، فإن جينينجز يعرض للعديد من الناس فى أعمالهم أو فى منازلهم مع عائلاتهم، وهذا التناول العام يفرض مشكلة كيفية خلق وحدة فى هذه اللقطات المتناثرة (الشكل ٣-١٦).

إن الطفل فى مراحل مختلفة من العمر يمثل فى الفيلم نقطة مرجعية بصرية، والتعليق الموجه إلى تيموثى (الذى يقرأه مايكل ريد جريف، وكتبه إى إم فورستر) يضفى طابعاً شخصياً، ويحاول أن يصوغ سلسلة من الأفكار بدلاً من صياغة حبكة.

يحتوى الفيلم على ستة أقسام، وعلى الرغم من أن بينها علاقة زمنية، فإنه ليس هناك طابع واضح يعكس التطور بداخلها. وبدلاً من أن تكون هناك قصة - كما يقول آلان لافيل وجيم هيليير- فإن "فيلم "يوميات من أجل تيموثى" يعتمد فى خلق تأثيره على البناء الشكلى ومونتاج التداعى والترابط بين الأفكار"(٥). وبداخل المونتاج، فإن المجموع أكبر من الأجزاء. ويكمل لافيل وهيليير:

"بالانعكاس الضوئى على قمة الحفرة المبللة، وكلمات التعليق "مطر، مطر كثير جداً"، فإن الفيلم يبدأ تتابعًا جديداً من الصور والأحداث: تكتب أم تيموثى بطاقات التهنئة بالكريسماس، ويسقط المطر على ماكينة بيل، وعلى الحقول، وتعميد تيموثى، وتعلم بيتر المشى مرة أخرى، وإنقاذ كورونوى من الحفرة على نقالة. بالطبع إن من الممكن محاولة التحليل الذهنى لتتابع الصور، لكن مثل هذا التحليل لن يفيدنا كثيراً. إن جينينجز يبدو قد وصل إلى نغمة من الحرية الشخصية فى خلق التداعى والترابط بين الأفكار، وانتقالات الطابع المزاجى، حتى أننا نفقد وجود معنى محدد داخل حركة الفيلم، وبدلاً من ذلك فإننا نتفاعل بشكل يكاد يكون وجدانيًا وعاطفيًا تمامًا"(٦).

إن هذه العاطفة مشحونة بالتأمل فى المشهد الأخير، فبدلاً من خاتمة قوية متفائلة، مثلما هو الحال فى فيلم "استمع لبريطانيا"، أو الخاتمة البطولية المتشائمة فى "اندلعت النيران"، يختار جينينجز نهاية مفتوحة متحدية. إنه يضع التحدى ويدفعه فى التعليق إلى مكان الصدارة:

"الآن يا عزيزى تيم، هذا هو ما يحدث حولك خلال شهورك الستة الأولى. وأنت تعرف الآن أن وجودك سليمًا معافى ليس إلا صدفة. حتى الآن قمنا نحن بالحديث، ولكنك - وقبل أن يمضى زمن طويل - سوف تجلس وتكتب ملاحظة... ماذا سوف تقول عن ذلك وماذا تنوى أن تفعل؟ لقد سمعت ما كانت تفكر فيه ألمانيا، وسمعت عن البطالة بعد الحرب، ثم حرب أخرى وبطالة أكثر. هل سوف يكون الأمر هكذا مرة أخرى؟ هل سوف يستولى عليك الجشع للمال والسلطة حتى أنك سوف تسلب العالم من التحضر كما فعلوا هم فى الماضى؟ أم أنك سوف تصنع من العالم مكانًا مختلفًا - أنت وكل الأطفال الصغار الآخرين؟"(٧).

خــاتمــة

السينما التسجيلية، ربما أكثر من أى نوع سينمائى آخر، كانت ناجحة فى نقل الأفكار. وكان التفاعل بين الصورة والصوت الذى قام به صناع أفلام مثل ريفنشتال وكابرا وجينينجز مؤثرًا تمامًا، وعزز المخزون الإبداعى من الخيارات المونتاجية لدى صناع الأفلام. ولقد وجدت هذه الأدوات طريقها عائدة إلى الفيلم الروائى، كما يظهر فى أعمال السينمائيين فى تيار الواقعية الجديدة، ولدى مخرجى التليفزيون الأمريكيين الأوائل، الذين تميزت أفلامهم الروائية بتأثير تسجيلى واضح.

الهــوامــش

(١) بول سوان، "حركة السينما التسجيلية البريطانية، ١٩٢٦- ١٩٤٦"، كمبريدج، دار نشر جامعة كمبريدج، ١٩٨٩، ص٩.

(٢) ريتشارد ميران بارسام، إعداد، "السينما اللاروائية: تاريخ نقدى"، نيويورك: إى بى داتون، ١٩٧٣، ص٩٩-١٠٠.

(٣) ريتشارد داير ماكان، "الحرب العالمية الثانية: فيلم القوات المسلحة التسجيلى" (١٩٤٣) فى كتاب "السينما اللاروائية: النظرية والنقد"، ريتشارد ميران بارسام، إعداد، نيويورك: إى بى داتون، ١٩٧٦، ص١٣٩.

(٤) آلان لافيل وجيم هيليير، "دراسات فى السينما التسجيلية"، لندن: مارتين سيكر ووربورج، ١٩٧٢، ص١٠٥.

(٥) المرجع السابق، ص١٠٨.

(٦) مقتبس عن تحليل للقطة بلقطة لفيلم "يوميات من أجل تيموثى" فى كتاب إيفان كاميرون "تحليل لفيلم يوميات من أجل تيموثى"، "دراسات سينمائية"، ربيع عام ١٩٦٧.

(٤)

تأثير الفنون الجماهيرية

للسينما تشكيل سردى له تأثيرات عديدة، خاصة من فن الروايات الجماهيرية فى القرن التاسع عشر[١]، ومن عروض الفرجة المسرحية من الأنماط المختلفة، والبانتومايم، والميلودراما[٢]. فطبيعة ومواصفات سرد كل هذه الأشكال تم استيعابها للسينما من خلال المونتاج. كانت أنواع اللقطات المطلوب تصويرها، وكيف يتم جمعها معًا، موضوع الفصل الأول، أما هذا الفصل فيهتم بالتطوير الدائم والمتنامى فى الفنون الجماهيرية، وكيف أثرت هذه الفنون على خيارات المونتاج. وفى بعض الحالات (مثل الراديو، والمسرحيات الموسيقية) ساعدت هذه الفنون على التوسيع فى الخيارات المونتاجية، بينما أدت إلى محاصرتها (مثلما هو الحال فى الفودفيل والمسرح).

لقد أدى التفاعل بين هذه الأشكال الجماهيرية والسينما إلى توسيع مخزون الإمكانات بالنسبة للسينما، كما أثر هذا التفاعل على الفنون الجماهيرية ذاتها، غير أن تأثير السينما على المسرح - على سبيل المثال - استغرق وقتًا أطول، وهذا التأثير لم يكن ظاهرًا فى الإنتاج المسرحى حتى ستينيات القرن العشرين، أما فى العشرينيات والثلاثينيات فقد كان تأثير المسرح والراديو هو الذى ساهم فى تشكيل السينما والمونتاج السينمائى.

فى أفلام جريفيث وفيدور، أثرت الأهداف السردية على اختيارات المونتاج. وفى الأعمال التالية لإيزنشتين وبودوفكين، كانت الأهداف السياسية هى التى تؤثر على اختيارات المونتاج. ومثلما قدم الفيلم التسجيلى مجموعة من الأولويات فيما بعد، فإن الفودفيل قدم بدوره مجموعة أخرى من الأولويات قادت إلى أهداف مختلفة للمونتاج. (الفودفيل هو عرض مسرحى يحتوى على نمر تمثيلية وراقصة وغنائية - المترجم).

كان الفودفيل مرتبطاً فى فترة ما بالملهاة الساخرة، ثم بالمسرح الجاد فى مرحلة لاحقة، وهو فى الحالتين يقدم تجربة جديدة فى المشاهدة مختلفة عن ميلودرامية وملحمية جريفيث، أو الأفلام ذات القضايا عن السينمائيين الثوريين الروس. لقد كان الفودفيل يشمل التهريج (الفارس)، والكوميديا التى تعتمد على رسم الشخصية، والكوميديا الحركية واللفظية. وكما يذكر روبرت سى ألين، فإن التنوع كان السمة الشائعة فى برامج الفودفيل: "كان عرض الفودفيل النموذجى فى عام ١٨٩٥ يتضمن فصلاً لحيوانات مدربة، وكوميديا حركية، وإلقاء لشعر يثير الإلهام"، وأغنية أيرلندية صادحة، وشرائح فانوس سحرى للطبيعة البرية فى أفريقيا، وفرقة أكروبات أوربية، ومسرحية درامية صغيرة من عشرين دقيقة يمثلها نجم من برودواى مع فرقته"[٣].

ولم يكن ضرورياً أن تكون اسكتشات الفودفيل واقعية، فالخيال يمكن أن يكون مهماً بقدر أهمية مواقف الحياة العادية، وفى العادة كانت الشخصية تمثل قلب عرض الفودفيل، وكانت سرعة الإيقاع، والشخصية، والضحك، والتسلية، هى جميعاً أهداف العرض. وفى المرحلة المبكرة كان جمهور الفودفيل - تماماً مثل جمهور السينما آنذاك - مؤلفاً من أبناء الطبقة الحاملة والمهاجرة[٤]، لذلك كان البانتومايم والعنصر البصرى مهمين لنجاح العرض لقدرتهما على تجاوز حاجز اللغة.

ويمكن لنا أن نرى أثر الفودفيل واضحاً فى نظام النجوم، فكل من شارلى شابلن وباستر كيتون بدآ فى عالم الفودفيل، وفى أعمالهما السينمائية نرى العديد من خصائص الفودفيل: الضحية، والأداء، وطيف واسع من النمر الصغيرة القصيرة

المبهرة (التى كانت كوميديا درامية) والتى يمكن أن تستقل بذاتها أو تنتظم كأجزاء من قصة أكبر. وما يجمع أفلام شابلن وكيتون هو الشخصيات والناس الذين تقدمهم هذه الأفلام: أناس عاديون قد وقعوا فى مواقف غير عادية.

وفيما يخص المونتاج، تصبح الآثار أكثر تحديداً، فإن طريقة سير الحبكة داخل كل نمرة تصبح مهمة، ويجب تجسيدها على نحو واضح حتى تؤثر فى المتفرج، كما أن شخصية النجم – شابلن أو كيتون – يجب أن تظل محورية، ويجب ألا يكون هناك ما يبعد ذهن المتفرج عن الشخصية.

والطريقة الأسهل لتوضيح هذه المبادئ هى أن ندرس أفلام تشارلى شابلن، فمن ناحية البناء، يتكون كل فيلم من سلسلة من النمر، كل نمرة منها معدة جيداً من خلال أداء شابلن الصامت (البانتومايم)، لقد أطلق شابلن على فيلم "أضواء المدينة" (١٩٣١) " كوميديا رومانسية بالبانتومايم". المشهد الافتتاحى الذى يتضمن رفع الستار عن التمثال الذى أقامته المدينة، وحيث كان ينام" الصعلوك الصغير" لشخصية شابلن، هو مشهد عبثى لكنه مع ذلك منطقى. لماذا ينام رجل فى أحضان تمثال؟ لكن هذه العبثية ذاتها تؤكد على أن شخصية البطل بلا مأوى. وهذا النوع من العبثية ملحوظ فى العديد من مشاهد شابلن، وعلى سبيل المثال مشهد أكل رباط الحذاء كأنه مكرونة سباجيتى فى فيلم "جنون البحث عن الذهب" (١٩٢٧)، أو مثل محاولة الانتحار فى فيلم "أضواء المدينة". إن العبثية موجودة عادة فى قلب المشهد عندما يحاول شا[illegible] رأياً فى الوضع الإنسانى، ولعل من أكثر المشاهد عبثية ذلك المشهد فى فيلم "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠) حيث يلعب الديكتاتور بكرة أرضية كما لو كانت كرة شاطئ. إذن، فالعبثية والمنطق هما العنصران المهمان فى تلك النمر التى تشبه الفودفيل فى أفلام شابلن.

وربما ليس هناك فيلم لشابلن أكثر تعقيداً فى هذه النمر مثل فيلم "العصر الحديث" (١٩٣٦)، فالبناء سلسلة من النمر حول حياة المصنع والحياة الشخصية خلال فترة الكساد. تركز النمر الأولى على خط التجميع، وهنا يصبح صعلوك شابلن ضحية،

أولاً لسرعة إيقاع خط التجميع ونظامه الصارم، وبعد ذلك بواسطة الآلة التى يجربونها عليه لغذاء العمال - إنه يعانى من الانهيار العصبى، فيودعونه المستشفى ثم يخرج، وعندما يلتقط راية حمراء سقطت من شاحنة عابرة، فإنهم يقبضون عليه باعتباره شيوعيًا، وفى السجن ينجح فى إحباط عملية هروب مجرمين من السجن ويصبح بطلاً، ويطلق سراحه ليعود مرة أخرى إلى المجتمع، حيث يقابل امرأة شابة، ويحلم بحياة عائلية معها، ويرتب للحصول على عمل لكى يحقق هذه الحياة التى يحلم بها، لكن محاولته العمل كحارس ليلى تفشل، وعندما يعاد فتح المصانع يجد عملاً كملاحظ عامل ميكانيكى، لكن إضرابًا يوقف العمل، ويقضى فترة أخرى فى السجن، ويجد عملاً كجرسون يغنى، وينجح ولكن يجب على المرأة الشابة أن تهرب لأنها انتهكت القانون. وفى النهاية نجد الصعلوك على الطريق مرة أخرى، ولكن مع المرأة الشابة. ليس لحياتهما شكل محدد، لكنه يحاول أن يبتسم.

تم بناء كل مشهد فى الفيلم مثل نمرة الفودفيل، ولكل مشهد منطقه وتكامله الداخليان، وكل مشهد يعتمد على العناصر البصرية وفى العادة يكون عبثيًا، وفى قلبه تجد دائمًا شابلن يجسد، الصعلوك الصغير. والمشهد الذى يعمل فيه شابلن كمساعد لعامل ميكانيكى يقدم مثالاً جيداً على ذلك، إن شابلن يحاول أن يقدم المساعدة للعامل الميكانيكى (يجسد دوره تشيستر كونكلين)، لكنه فى كل خطوة يقوم .. يعوق رئيسه، فى البداية تتحطم علبة الزيت فى اندفاعه، وفى النهاية تتحطم كل عدة وأدوات الميكانيكى، بل إن الآلة تبتلع الميكانيكى (الشكل ٤-١). الآن تبتعد العبثية عن مصير العامل الميكانيكى، فقد انطلقت صفارة الغداء، لذلك يحاول الصعلوك أن يُطعم العامل الميكانيكى المحشور رأسًا على عقب داخل الآلة. ولكى يساعده على شرب القهوة، فإنه يحاول أن يضعها له فى "المزيتة"، ثم يتركها ليستعمل دجاجة مطهوة تأخذ شكل القُمع، وفى النهاية ينتهى الغداء ويمكن تحرير العامل المحشور فى الآلة، وبمجرد إخراجه منها. فإن العمل ينتهى بسبب الإضراب.

فى جانب المونتاج فإن: المهم هو وجود زمن كاف لكى يمنح الأداء مصداقية تقنعنا بالموقف، والتأكيد طوال المشهد هو على رد فعل الشخصية، ليسمح لنا أن نتتبع الحدث

من خلال منطق المشهد. وفى كل حالة فإن المونتاج يخضع للموقف والأداء، ولا تستخدم هنا سرعة الإيقاع من أجل أهداف درامية، وهنا أيضًا فإن الأداء مهم لسرعة الإيقاع.

ولو نظر المرء إلى أعمال كيتون ولانجدون وهارولد لويد فى الفترة الصامتة، أو الإخوان ماركس وأبوت وكوستيللو والممثلين الكوميديين الآخرين فى الفترة الناطقة، فسوف نجد نفس النمط فى المونتاج. إن المونتاج هنا تحدده الشخصية الفنية أهم من الاعتبارات الدرامية المعتادة فى المونتاج. وبمعنى ما فإن الفودفيل استمر فى عنصر الشخصية فى الأفلام التى قام ببطولتها ممثلون جاءوا من عالم الفودفيل. وبصرف النظر عن الاعتبارات الأساسية الخاصة بتحقيق الاستمرارية، فإن المونتاج فى هذه الأفلام يمكن أن يتخذ أى نمط مادام مدعومًا بالشخصية الفنية للممثل- وداخل هذا النطاق يمكن أن تمتزج الواقعية والسريالية، كما أن العبثية كانت معتادة مثلها مثل الواقعية. وهذا الأسلوب السينمائى يتخطى الحواجز القومية، كما نرى فى أفلام جاك تاتى وبيير إيتيه فى فرنسا، أفلام ومجموعة مونتى بايثون (الثعبان الأقرع) فى انجلترا.

الفيلم الموسيقى

تأكدت أهمية الفيلم الموسيقى مع نجاح فيلم "مغنى الجاز" (١٩٢٧)، أول الأفلام الناطقة. وكما ذكرنا سابقًا فإن الأفلام الناطقة الأولى التى فضلت الحبكات المحتشدة بالحوار كانت أقرب إلى كونها مسرحيات مصورة سينمائيًا.

ومع حلول بدايات ثلاثينيات القرن العشرين، قام العديد من المخرجين بتجريب حركة الكاميرا لكى يسمحوا بتناول أكثر ديناميكية، كما أن إمكانية الدوبلاج (إضافة الصوت بعد الانتهاء من التصوير) حررت الفيلم الموسيقى من قيود منصة المسرح. ومنذ البدايات، فى عام ١٩٢٩، قام كينج فيدور بإجراء عملية دوبلاج كاملة لفيلمه "هاليلويا" (١٩٢٩). ومع ذلك، فإن التصميم الإبداعى للرقص (الكوريوجرافى) فى فيلم

باسبى بيركلى "الباحثون عن الذهب" لعام (١٩٣٣) هو الذى أشار للاتجاه إلى المونتاج الديناميكى للفيلم الموسيقى، وأصبح بيركلى بعدها واحداً من المخرجين العظام فى عالم الفيلم الموسيقى.

لقد فرض الفيلم الموسيقى تحديات محددة أمام المونتير، وكان التحدى الأول هو تكامل القصة الدرامية ونمر الأداء التمثيلى، وكان ذلك من السهل حله باستخدام قصص درامية عن ممثلين أو مغنين واعدين، وبذلك، يمكن جعل الأداء فوق خشبة المسرح أكثر طبيعية. أما التحدث الثانى فكان عنصر الفودفيل: الحاجة إلى نمر متنوعة فى الفيلم، نمر كوميدية بالإضافة إلى نمر موسيقية، وكان هذا هو التحدى الأكبر لأن نمر الفودفيل لا يمكن أن تتكامل بسهولة فى القصة الدرامية على النحو الذى تنجح فيه النمر الموسيقية. وعنصر آخر من الفودفيل هو الشخصية الفنية للممثل، فممثلون مثل فريد أستير وإدوارد إيفيريت هوركون كان عليهم أن يلعبوا شخصيات محددة، ودور المونتير كان مطابقة الجمع بين الصور، والشخصية الفنية للممثل أكثر من الجمع بين الصور والدراما ذاتها. وعلى الرغم من هذه القيود، فإن الفيلم الموسيقى خلال الثلاثينيات وما بعدها أصبح واحداً من أكثر الأنماط الفيلمية حيوية وثراء بصرياً.

والدراسة السريعة لفيلم "زمن رقصة السوينج" (١٩٣٦) سوف تشرح ديناميكية الفيلم الموسيقى. يحكى المخرج جورج ستيفن القصة الدرامية للراقص المقامر لاكى جارنيت (فريد أستير) وعلاقته بالراقصة بينى كارول (جينجر روجرز)، وتعكس القصة الدرامية المراحل المختلفة للعلاقة وتحدياتها. وهذا البعد فى الفيلم واقعى مؤثر، ويذكرنا المونتاج بأفلام مثل "البراعم المتكسرة" و"الاستعراض الكبير".

ومن ناحية أخرى فإن مونتاج النمر الموسيقية يتبع إيقاع موسيقى جيروم كيرن، ويؤكد على الشخصية الفنية لكل من أستير وروجرز. وضخامة هذه النمر تكاد تطاول "استعراضات زيجفيلد" باهظة التكاليف، وبالتالى فإن مونتاج هذه النمر كان من الممكن أن يختلف تماماً عن المونتاج فى بقية الفيلم، ومع ذلك فلأن ستيفنس يميل إلى أن يكون مخرجاً أكثر "واقعية" من بيركلى، فإن هذه النمر تم مونتاجها بطريقة

مشابهة للجزء الدرامى من الفيلم. وبذلك فإنه ليس هناك إلا تنافر قليل بين الأجزاء الراقصة والدرامية فى الفيلم.

وكل النمر الموسيقية - درس الرقص، والفاصل الذى يدور فى الشتاء، ومشهد النادى الليلى، تتسم بطابع رقيق قريب جداً لنغمة موسيقى كيرن. لقد كان مخرجون آخرون، مثل فينسينت مينيللى، وجورج سيدنى، وستانلى دونين، وجين كيلى، يميلون إلى الجانب الحركى فى مونتاجهم، لكن هذا الأسلوب كان يتكامل مع الشخصية الفنية للراقص جين كيلى فى أفلام هؤلاء المخرجين. وفى فترة لاحقة، فإن المخرج روبرت وايز فى "قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، وبوب فوسى فى "كباريه" (١٩٧٢)، كانا أكثر حرية فى المونتاج، لكن قراراتهما المونتاجية لم تقم تحديات تجاه إيقاع الموسيقى فى هذين الفيلمين. كانت الموسيقى متنوعة، وعندما تكون الموسيقى قوية وحادة فإن المخرج يستطيع أن يختار أسلوبًا مونتاجيًا قويًا وحادًا، وبذلك فإن استخدام المونتاج يساعد على تأكيد المشاعر والعواطف فى الفيلم.

لقد كان الفيلم الموسيقى أكثر حرية بكثير فى مونتاجه، بالمقارنة مع أفلام مثل "العصر الحديث". وكان السرد، وشخصية النجم الممثل الراقص، وطابع الموسيقى، تؤثر فى أسلوب المونتاج. وتبعًا لقوة مخرج الفيلم، فإن الفيلم يمكن أن يكون حرًا، أو مقيدًا بخشبة المسرح.

المســرح

مثل المسرحيات الموسيقية، فإن المسرح مارس تأثيرًا قويًا على السينما مع حلول عصر الصوت. لقد كانت هناك مسرحيات عديدة، مثل مسرحية أوسكار وايلد "دائرة الزواج" (١٩٢٤)، قد أنتجت كأفلام صامتة، لكن بروز عنصر الحوار فى الأفلام الناطقة، والمكانة المحترمة لعالم المسرح، دفعا شركات السينما لدعوة كتاب المسرح ليصبحوا كتابًا للسيناريوهات، وكان من بين الذين استجابوا صامويل رافايلسون الذى كتب "مغنى الجاز"، وبين هيشت وتشارلز ماكارثر اللذين كتبا "صفحة الغلاف" (١٩٣١)،

كما تم أيضًا توجيه الدعوة للكتابة للسينما ليوجين أونيل، وماكسويل أندرسون، وبيللى وايلدر.

وخلال ثلاثينيات القرن العشرين، كانت هناك مجموعة من كتاب المسرح الذين تضمنت أعمالهم واقعية سياسية واجتماعية جديدة، وكان الشكل الذى اختاروه للمسرح كفن جماهيرى شكلاً يلائم أكثر الوسائط الفنية جماهيرية، وهو السينما. لذلك سرعان ما تحولت إلى السينما أعمال روبرت شيروود، وسيدنى كينجسلى، وكليفورد أودتيس، وليليان هيلمان، وفى كل مرة كان الكاتب المسرحى مدعواً لكتابة السيناريو.

كيف أثرت هذه الاقتباسات على الطريقة التى يتم بها مونتاج الأفلام؟ هناك مثالان يوضحان تأثير المسرح، وكيف يتم نقل النص المسرحى إلى السينما، وهما الفيلمان اللذان أخرجهما ويليام وايلر: "الطريق المسدودة" (١٩٣٧) عن سيناريو كينجسلى، و"الثعالب الصغيرة" (١٩٤١) عن سيناريو هيلمان.

"الطريق المسدودة" قصة مراهقين يعيشون فى حى فقير من نيويورك، من الممكن أن يمضوا فى طريق المتاعب وينتهى بهم الأمر إلى السجن، لكن من الممكن لهم أيضًا التغلب على البيئة التى يعيشون فيها. إن هذا الفيلم ذا النزعة الطبيعية يقدم مجموعة من الشخصيات: شلة من الشبان (مثل "صبيان الطريق المسدودة" الذين استمر ظهورهم فى سلسلة من الأفلام)، وهناك شاب سوف يصبح "شريراً شقيًا"، وآخر يحاول أن يسير على الطريق القويم. وليست هناك شخصية منفردة تسيطر على الحدث، والشخصيات تتحدث عن ظروفهم والفرص المتاحة أمامهم. ويوجد فى الفيلم بعض مشاهد الحركة لكنها قليلة جداً بمعايير نمط الميلودراما أو نمط فيلم العصابات، وبالتالى فإن الحوار شديد الأهمية فى رسم الشخصيات، متطور الحبكة.

والمونتاج فى الفيلم يكتسب أهمية ثانية بعد النص والأداء، فالقطع من أجل التأكيد على علاقات محددة، والتركيز على حدث مهم، يعتمد فقط على الأهداف الدرامية، لذلك فإن المونتاج فى حده الأدنى ليس ديناميكيًا فى حد ذاته، حتى أنه يمكن أن نقول: إن فيلم "الطريق المسدودة" مسرحية مصورة[٥].

وفى فيلم "الثعالب الصغيرة"، ابتعد وايلر عن المسرحية المصورة، تساعده فى ذلك مسرحية تعتمد على الشخصية وليس القضايا، وتصوير شخصية الخصم فى الفيلم، وهى ريجينا (بيتى ديفيز) يؤسس للعلاقات داخل العائلة، وهو أيضًا قلب المسرحية النابض. وفى هذه الحالة يمكن ترجمة السلوك إلى حدث لكى يتزن مع أهمية وأولوية الحوار كما كان الحال فى فيلم "الطريق المسدودة". ولأن العلاقات مركزية فى القصة، فإن وايلر كان يحرص دائمًا على تجاور الشخصيات فى مقدمة الكادر وخلفيته، أو فى مركز الكادر وجوانبه. وهكذا فإن المونتاج كان يؤكد على علاقات القوى بين الشخصيات، أو يتنبأ بالتغيرات فى هذه العلاقات. والمونتاج ليس ديناميكيًا على طريقة بودوفكين أو إيزنشتين، لكن هناك توترًا ينبع من هذه التجاورات فى علاقات الشخصيات، على نحو يكون هذا التجاور قويًا فى إيحائه بالتوتر كالتأثير الذى يحققه المونتاج الديناميكى.

جعل وايلر صراع البطل والخصم ينمو دون الاعتماد على الحوار فقط، كما استخدم الميزانسين داخل الصورة لكى يخلق التوتر، وتلك الطريقة استبقت استخدام المونتاج والتكوين البصرى لتوضيح العلاقات على النحو الذى صنعته أفلام السينماسكوب مثل "شرق عدن" (١٩٥٥).

إن أسلوب المونتاج فى فيلم "الثعالب الصغيرة" ليس ديناميكيًا كأفلام مثل "إم"، وليس أيضًا مقيدًا مثل فيلم "الطريق المسدودة"، لكنه يجسد مسرحية تمت إعادة خلقها بنجاح كفيلم. وبسبب الميزانسين، وأهمية اللغة أكثر من الفعل، والشخصية أكثر من الحدث، فإن الفيلم يظل - بشكل نسبى - متأثرًا أكثر بمواضعات المسرح، ومتأثرًا أقل بمواضعات السينما مقارنة بالأفلام التى كانت تحتوى على معالجة بصرية أكثر ديناميكية، وعلى سبيل المثال فإن أفلام الويسترن وأفلام العصابات التقليدية كانت ذات مسحة بصرية أكثر منها لفظية.

إن السؤال حول إذا ما كانت السينما أو الراديو الوسيط الأكثر جماهيرية فى ثلاثينيات القرن العشرين يشبه السؤال حول إذا ما كانت السينما أو التليفزيون الأكثر جماهيرية الآن. وليس هناك شك الآن فى أن تأثير التليفزيون أكثر اتساعًا، وبسبب دوره فى متابعة الوقائع اليومية؛ فإنه أقوى من السينما. وكان الموقف مشابهًا مع الراديو خلال الثلاثينيات.

لقد كان الراديو هو أداة التواصل بالنسبة للرؤساء الأمريكيين (مثل "حوارات بجوار المدفأة" للرئيس فرانكلين دى روزفلت)، ولمقدمى برامج الترفيه مثل جاك بينى وأورسون ويلز. وبمعنى ما، اشترك الراديو مع المسرح فى الاعتماد على اللغة، وكل من اللغة (الأدبية) الراقية واللغة ذات المسحة الطبيعية كانت موجودة فى الدراما الإذاعية. وعلى الرغم من ذلك، وفيما وراء اللغة، فإن الراديو اعتمد على المؤثرات الصوتية والموسيقى ليخلق سياقًا تعيش فيه الشخصيات التى تتحدث بهذه اللغة.

وبسبب قوة الراديو وانتشاره، فإنه ترك تأثيره على السينما عندما اكتسبت الصوت. وربما كان أورسون ويلز هو الأكثر تجسيداً لهذا التأثير، فقد جاء ويلز إلى السينما من عالم المسرح والراديو. ولقد اشتهر ويلز بإنجازين مبدعين: الأول فى السينما، هو فيلم "المواطن كين" (١٩٤١)، والآخر فى الراديو، هو تمثيلية "حرب العوالم" لإتش جى ويلز التى أذيعت فى عام ١٩٣٧.

وكما يذكر روبرت كارينجر:

"كانت خلفية ويلز فى عالم الراديو من أكثر المؤثرات المهمة فى فيلمه "المواطن كين"، وبعض هذا التأثير من طبيعة شديدة الوضوح، مثل الاستعانة بممثلين ذوى أصوات معبرة تبقى فى الذاكرة، بحيث يكون كل منهم ملائمًا لدوره، كما يظهر هذا التأثير فى المبالغة فى المؤثرات الصوتية. ولقد كانت تمثيليات الراديو آنذاك تتراوح بين الكلاسيكيات الأدبية الشهيرة والميلودراما الشعبية.

والأمثلة الأخرى على تأثير الراديو على الفيلم تأثيرات أكثر رهافة، فقد كان تداخل جمل الحوار وتراكمها فوق بعضها البعض من السمات المعتادة فى تمثيليات فرقة ميركورى الإذاعية (التى كان يمثل فيها ويخرج لها أورسون ويلز - المترجم)، وهى السمة التى ظهرت فى الفيلم، علاوة على أدوات سردية أخرى، مثل استخدام الأصوات كعلامات ترقيم سمعية، وعلى سبيل المثال عندما يشير صوت غلق الباب إلى نهاية مشهد، أو يحدث انتقال فى المشهد فى منتصف الجملة، فعندما كان ليلاند (فى فيلم "المواطن كين") يتحدث إلى الجمهور فى الشارع، إنه يبدأ بالحديث عن فكرة، يكملها كين الذى يخاطب مسيرة حاشدة فى حديقة ميدان ماديسون"[٦].

ومن منظور البناء السردى، فإن "المواطن كين" مشبع بتأثير الراديو، فالقصة يسردها راوٍ، وهى أداة درامية جوهرية بالنسبة للدراما الإذاعية، ولقد استخدم كين خمسة رواة فى "المواطن كين"[٧].

وعلى الرغم من أن القصة تتطور كفلاش باك، بادئة من موت كين، فإن الرواة المتعددين هم الذين يصحبوننا خلال الأحداث الرئيسية فى حياة كين. ومن أجل وضع وجهات نظر هؤلاء الرواة، كل فى سياقها، فإن ويلز استخدم وسيلة الجريدة السينمائية لكى يمضى بنا بسرعة فى حياة كين، وبهذه الجريدة السينمائية القصيرة (أقل من خمس عشرة دقيقة) فإن الفيلم يوحى بأن كين كان رجلاً حقيقياً ومهماً تجاوزت مآسيه الشخصية إنجازاته العامة. وبعد أن تنتهى الجريدة السينمائية، فإنها تترك رواءها سؤالاً متضمناً، والذى وضعه الراوى الأول، المعلق فى الجريدة السينمائية، إلى دراما غامضة، وهو ما يتحقق من خلال سلسلة من أدوات الدراما الإذاعية.

وبطريقة سلسلة أفلام موفيتون، يحول الراوى المونتاج البصرى لحياة كين إلى دراما، واللغة وليست الصورة هى التى تشكل الأفكار عن حياته. ويتراوح طابع التعليق بين المغالاة والحقيقة. إن "قصر زانادو، حيث أقام كوبلاى خان قبة المتعة" يوحى بطابع ممتلكات كين وضيعته التى كان يقيم فيها، كما أن الإشارة إلى "أضخم حديقة حيوان خاصة منذ نوح" توحى بضخامتها. إن اللغة تتحول على الدوام بين نظرتين تجاه كين:

الرجل فى حياته الخاصة، والرجل فى حياته العامة، وطوال الجريدة السينمائية كان يُطلَق عليه "إمبراطور الصحافة المطبوعة"، شيوعيًا وفاشيًا، إمبرياليًا وداعية للسلام، زوجًا فاشلاً وسياسيًا فاشلاً، وطوال الوقت فإن طبيعة اللغة تقود السرد.

والموسيقى خلال الجريدة السينمائية تغير بؤرة تركيز المتفرج، وتملأ فراغ ما لا يقال، وهنا أيضًا فإن ويلز والمؤلف الموسيقى بيرنارد هيرمان يستخدمان الموسيقى كما لو كانت تستخدم فى الراديو.

أما الرواة الآخرون فى الفيلم - ثاتشر، وليلاند، وبيرنستين، وسوزان (زوجة كين الثانية) فهم أقل ترحيبًا بأن يحكوا ما يعرفون بالمقارنة مع راوى الجريدة السينمائية، وعدم الترحيب يحفز تشوقنا لمعرفة الحقيقة حين يخلق بداخلنا شعورًا بأنهم يعرفون ما هو أكثر مما يقولونه. إن طابع ولغة رواياتهم يتسمان بالحذر والشك، بعيدًا تمامًا عن حماس ومبالغة الجريدة السينمائية، وهذا مفيد تمامًا من الناحية الدرامية؛ لأننا نتوقع أننا سوف نعرف الكثير، فقط إذا رغبوا فى أن يخبرونا.

وبالإضافة إلى التأثير الدرامى لوسيلة التعليق، فإن استخدام خمسة رواة أتاح لويلز وكاتب السيناريو هيرمان آى مانكفيتش أن يحكيا لنا فى ساعتين قصة حياة رجل امتدت خمسة وسبعين عامًا، وهذه هى الفائدة الرئيسية فى استخدام الرواة: ضغط الزمن الحقيقى إلى زمن فيلمى معقول وشامل فى الوقت نفسه.

إن تحدى ضغط الزمن قد ظهر عند ويلز بالكثير من الطرق الساحرة، وهنا أيضًا يستعين بالأدوات الإذاعية. ففى المشهد الشهير الذى يجمع كين وثاتشر، يكون استكمال جملة واحدة على لسان نفس الشخصية وسيلة لعبور سبعة عشر عامًا، ففى لقطة واحدة، نرى كين صبيًا بينما يتمنى له ثاتشر بجملة مقتضبة "كريسماس سعيدًا"، وفى اللقطة التالية، وبعد سبعة عشر عامًا، يملى ثاتشر خطابًا، وتكون جملة الحوار "وعامًا جديدًا سعيدًا". على الرغم من جرأة هذه الأداة الدرامية فإن المتفرج يقبل محاكاة الاستمرارية، لأن نصفى جملة التهنئة يتطابقان وعلى النحو الذى يعرفه الجميع. ولأن ثاتشر يبدو أكبر سنًا فى اللقطة الثانية، ويشير إلى عيد ميلاد كين الخامس والعشرين، فإننا نقبل مرور سبعة عشر عامًا.

إن نفس القاعدة تنطبق على سلسلة لقطات مائدة الإفطار التى أشارت إلى مصير الزواج الأول لكين. المكان هو مائدة الإفطار، والزمان هو الصباح، وهما يتيحان استمرارية بصرية بينما يتحرك ويتغير سلوك كين وزوجته من الحب فى اللقطة الأولى إلى الكراهية والصمت فى اللقطة الأخيرة من هذا التتابع. وفى خمس دقائق من زمن الفيلم، يضغط كين والمونتير روبرت وايز ثمانى سنوات من الزواج. إن هذه المشاهد القصيرة مونتاج أصيل لرحلة الزواج، وتتيح لنا نفاذ البصيرة عبر الزمن، وعلامات الترقيم اللفظية، التى تتغير فى نغمتها ولغتها، تشير إلى صعود الزواج وسقوطه. وهنا أيضاً فإن الاستخدام الإبداعى للصوت فوق الصورة يصور تأثير الراديو. (شكل ٤-٢).

استخدم ويلز القطع الصوتى لكى يمتعنا ويخبرنا فى وقت واحد. وكما يقول ديفيد بوردويل: "عندما كان كين وليلاند وبيرنستين يطلون من نافذة جريدة ذا كرونيكل، فإن الكاميرا تتحرك أعلى صورة هيئة تحرير ذا كرونيكل حتى تملأ الصورة الشاشة، ونسمع صوت كين يقول: "منذ ست سنوات مضت نظرت إلى صورة هيئة تحرير أعظم جريدة فى العالم..."، ثم يخطو أمام نفس الرجال، ويقف لالتقاط صورة مطابقة، ويلمع ضوء فلاش الكاميرا، لنجد أنفسنا فى احتفال جريدة إنكوايرار"[٨]. ست سنوات تمر بينما يحتفل كين بممتلكاته من البشر (لقد وظف أفضل المحررين لكى يبعدهم عن منافسته)، وبقدر كاف من البراعة والطرافة بما يجعلنا لا ننتبه إلى اصطناع هذه الوسيلة فى السرد.

وفى النهاية، ومثلما فعل فريتز لانج فى فيلم "إم"، يستخدم ويلز الصور الصوتية والقطع الصوتى لكى ينقلنا إلى أماكن مختلفة. لقد ذكرنا سابقًا الانتقال من ليلاند فى الشارع إلى كين فى حديقة ميدان ماديسون، حيث يكمل كين الجملة التى بدأها ليلاند، إن مستوى الصوت يتغير من الحميمية (ليلاند) إلى الابتعاد (كين)، بينما يحاول كين متقد العاطفة، بقدر جهده البالغ، أن يتواصل مع مستمعيه ويحرك مشاعرهم. وهنا فإن نوعية الصوت تركز على الاختلافات بين المكانين، كما أن الاستمرارية اللفظية فى الكلمات المنطوقة تعطينا إحساساً بالاستمرارية.

هناك مثال آخر على التحول فى المكان مع تحول الزمان، وذلك فى مشهد الأوبرا. فى البداية نرى سوزان ألكساندر، زوجة كين الثانية، وهى تتلقى تدريبًا فى الغناء الأوبرالى، إنها ليست بارعة تمامًا، والمدرس يشيح بيديه متذمراً، لكن كين يأمره بالاستمرار، وتحاول سوزان أن تصل إلى نغمات أعلى، أعلى مما تستطيع بكثير. وفى اللقطة التالية يكون التلوين الأوركسترالى أكثر تعقيداً، إن سوزان تصل إلى طبقة أكثر ارتفاعًا، وهى الآن فوق المسرح محاطة بزملائها من الممثلين والمغنين، والأوبرا على وشك الاقتراب من ذروتها، مشهد الموت.

مرة أخرى يستخدم ويلز الصوت لكى يوحى بالاستمرارية، حيث سوزان تغنى فى التدريب ثم سوزان تؤدى فى الأوبرا، ويوحى أيضًا بالدراما، إن المجازفة أكبر كثيراً فى العرض بالمقارنة مع التدريب. وكما نتوقع فإن كلاً من سوزان وكين سوف يصابان بالمهانة عند أداء سوزان فى الأوبرا. وكما أن كين لم يقبل نصيحة المدرس، فإنه يصمم على ألا يقبل وجهة نظر الجمهور، وناقده الأساسى جيد ليلاند، وهكذا فإن سوزان وحدها تجد نفسها محاصرة بالمهانة.

إن الزمان والمكان فى مشهد الأوبرا يتغيران بسرعة، فى قطع واحد، لكن الاستمرارية الدرامية فى المهانة والخسارة المتزايدين يضعان حدود الخطوة التالية فى الانحدار العاطفى عند "المواطن كين".

لقد أُدخلت الأدوات الإذاعية تلك على يد ويلز بطريقة درامية فى "المواطن كين"، وأصبحت جزءًا من أدوات المونتاج، لكنها انتظرت حتى جاء روبرت أولتمان ومارتين سكورسيزى، بعد أكثر من ثلاثين عامًا، لكى يوسع جيلاً جديداً من صناع الأفلام من مجال إمكانيات المونتاج الصوتى، والمدى الذى تتيحه هذه الأدوات الإذاعية.

الهوامش

(١) سيرجى إيزنشتين، "الشكل السينمائى: مقالات فى نظرية السينما"، نيويورك: هاركورت، بريس آند كومبانى، ١٩٤٩، ص١٩٥-٢٥٥.

(٢) نيكولاس فارداش، "من المسرح إلى الشاشة"، كمبريدج: دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٤٩، ص١-٨٨.

(٣) روبرت سى ألين، "الأفلام فى الفودفيل"، فى كتاب "صناعة السينما الأمريكية"، إعداد تينو باليو، ماديسون: دار نشر جامعة ويسكونسين، ١٩٧٦، ص٥٧-٨٢.

(٤) راسيل ميريت، دور عرض نيكلوديون، ١٩٠٥-١٩١٤: تكوين جمهور للأفلام"، فى كتاب باليا "صناعة السينما الأمريكية"، ص٨٣-١٠٢.

(٥) النتيجة المنطقية لهذا التناول هى تصوير المسرحية كاملة فى لقطة واحدة. لقد حاول هيتشكوك ذلك فى فيلم "الحبل" (١٩٤٨)، حيث حرك الكاميرا لكى يتحاشى المونتاج.

(٦) آر إل كارينجر، "صنع المواطن كين"، بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٥، ص١٠٠-١٠١.

(٧) انظر المناقشة الكاملة للبناء السردى للفيلم فى كتاب ديفيد بوردويل وكريستين كومسون "فن السينما: مقدمة"، الطبعة الثالثة، نيويورك: ماكجرو هيل، ١٩٩٠، ص٧٢-٨٤.

(٨) ديفيد بوردويل، "المواطن كين"، فى كتاب بى نيكولز "أفلام ومناهج: مجموعة مقالات"، بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٦، ص٢٨٤.

(٥)

فنانو مونتاج أصبحوا مخرجين

من أكثر التحولات المهنية إثارة فى عالم السينما هو تحول المونتيرين إلى مخرجين، وهناك اثنان من بين الأكثر نجاحًا، روبرت وايز وديفيد لين، وسوف يكونان موضوع هذا الفصل.

هل من الضرورى والطبيعى أن يصبح المونتير مخرجًا؟ الإجابة هى: لا. وهل المونتاج هو أفضل طريق للإخراج؟ ليس بالضرورة، لكن المونتاج يمكن أن يكون بالغ الأهمية، كما يتضح من الحالات التى سوف نناقشها فى هذا الفصل. ما نقاط القوة التى يجلبها معه المونتير عندما يتحول إلى مخرج؟ وضوح السرد أولاً، فالمونتير هو المسئول عن تحقيق وضوح القصة من خلال جمع اللقطات التى صورها المخرج، وهذه النقطة تكتسب أهمية أخرى عندما نعطى أمثلة على المخرجين الذين تحولوا من مهنة سينمائية أخرى إلى الإخراج.

من عالم كاتب السيناريو، فإن أشهر كاتب معاصر جرب نفسه فى الإخراج هو روبرت تاونى، صاحب أفلام مثل: "أفضل شخصية" (١٩٨٢) و"شروق تاكيلا" (١٩٨٨). وقبل تاونى كان هناك كتاب مخرجون، مثل نانالى جونسون ("الرجل ذو البدلة الرمادية الصوفية الناعمة" – ١٩٥٦)، وبين هيشت ("طيف الوردة" – ١٩٤٦)، وكل هؤلاء الكتاب بارعون فى الحوار، وسيناريوهات تلمع بشرارة الحيوية، ومع ذلك فإن أعمالهم كمخرجين تبدو كأنها تفتقد الإيقاع. قد يكون حوارهم متسمًا بالحيوية، لكن أداء

ممثليهم نمطى تمامًا، وباختصار: فإن هؤلاء الكتاب المتازين مخرجون عاديون، وهذا لا يعنى بطبيعة الحال أن كل الكتاب يكونون مخرجين متواضعين، فهناك على سبيل المثال بريستون سترجيس، وبيللى وايلدر، وجوزيف مانكفيتش، وإنما المقصود هو أن البراعة السردية فى الكتابة لا تقود مباشرة إلى حياة مهنية ناجحة فى الإخراج.

يمكن الوصول إلى نتيجة مماثلة بالنسبة للتصوير السينمائى، فالجمال البصرى لتصوير هاسكيل ويكسلر لم تتم ترجمته إلى نجاح الإخراج فى أفلام "متوسط البرودة" (١٩٦٩)، ولا ويليام فريكرر فى "مونتى والش" (١٩٧٠)، أو جاك كارديف فى "أبناء وعشاق" (١٩٥٨). وحتى نيكولاس رويج فى "لا تنظر الآن" (١٩٧٣) و"نزهة" (١٩٧١) و"المسار ٢٩" (١٩٨٩)، عانى من مشكلة فى الوضوح السردى والإيقاع، على الرغم من أنه استمر فى الإخراج. وهناك مع ذلك استثناءات قليلة تستحق الذكر، مثل جان دوبو الذى حقق نجاحًا كبيرًا فى فيلم "سرعة" (١٩٩٤)، وبارى سونينفيلد الذى تميز بأسلوب خاص فى "عائلة آدامز" (١٩٩١) و"هات شورتى" (١٩٩٥).

وهناك منتجون، بدءًا من ديفيد سيلزنيك ("وداعًا للسلاح" - ١٩٥٧) وحتى إيروين وينكلر ("ذنب الشك" - ١٩٩١)، حاولوا الإخراج بالقليل من النجاح المتوقع، وكانت المشكلة مرة أخرى هى الوضوح السردى والإيقاع اللذان أديا بمحاولات هؤلاء المخرجين إلى الإخفاق.

لقد كان الممثلون وحدهم - مثل المونتيرين - هم الذين نجحوا فى التحول إلى الإخراج، بدءًا من شابلن وكيتون، حتى تشارلز لوتون ("ليلة الصياد" - ١٩٥٥)، ومؤخرًا روبرت ريد فورد ("أناس عاديون" - ١٩٨٠) وكيفن كوستنر ("الرقص مع الذئاب" -١٩٩٠)، وهؤلاء الممثلون استطاعوا إضفاء الحيوية على إخراجهم، وكانت مشكلة الإيقاع والوضوح أقل بروزًا فى أفلامهم التى أخرجوها. وهناك أمثلة عديدة على ممثلين يملكون موهبة الإخراج إلى جانب التمثيل، فقد نجح وارين بيتى فى إخراج كوميديا "السماء يمكنها أن تنتظر" (١٩٧٧)، وبرعت دايان كيتون فى الدراما النفسية فى "أبطال متوترو الأعصاب" (١٩٩٥)، وميل جيبسون فى إخراج فيلم الحركة فى

القلب الشجاع" (١٩٩٥)، أما كلينت إيستوود فقد أخرج أنماطًا فيلمية مختلفة، مثل الويسترن غير العادى "لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢)، والميلودراما "جسور مقاطعة ماديسون" (١٩٩٥). والأكثر نجاحًا فى هذا المجال هو إيليا كازان، مخرج "على رصيف الميناء" و"شرق عدن"، والذى كان ممثلاً فى البداية، وكذلك جون كازافيتس مخرج "جلوريا" (١٩٨٠) و"أزواج" (١٩٧٠) و"وجوه" (١٩٦٨).

النقطة الرئيسية هى الإيقاع والوضوح السردى، وهما من الأمور الأساسية لنجاح المونتير، وإن كان ذلك يشكل عنصرًا واحدًا فقط فى نجاح المخرج، فمن المهم له أيضًا نجاحه مع الممثلين والفنيين، وقدرته على عدم تجاوز الميزانية (بالتصوير من خلال جدول زمنى أكثر من الاعتماد فقط على الاعتبارات الفنية)، والقدرة على بث الثقة فى المنتج. إن أيًا من هذه الصفات (بالإضافة بالطبع للنجاح مع الجمهور) يمكن أن تصنع مخرجًا ناجحًا، لكن نجاح المونتير يعتمد فقط على قدرته فى استخدام الوحدات البنائية للفيلم (اللقطات، وطريقة جمعها معًا)، ومرة أخرى نعود إلى الوضوح السردى والإيقاع، ومرة أخرى فإن ذلك من العناصر المهمة لنجاح المخرج.

لذلك فإن العمل فى المونتاج يعتبر إعدادًا ممتازًا لمن يريد أن يتحول إلى الإخراج. ولكى نختبر هذه الفكرة، سوف نتحول الآن لدراسة الحياة المهنية لاثنين من المخرجين اللذين بدآ كومنتيرين: روبرت وايز، وديفيد لين.

روبرت وايز

ربما كان روبرت وايز قد أصبح معروفًا عندما قام بمونتاج فيلمى أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١) و"آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢)، وخلال عامين كان قد اشترك فى إخراج فيلمه الأول لشركة آر كيه أوه. ومثل العديدين غيره من المخرجين الأمريكيين، قضى وايز الثلاثين عامًا التالية فى إخراج أفلام من أعظم الأنماط الفيلمية الأمريكية: فيلم الويسترن "دماء على القمر" (١٩٤٨)، وفيلم العصابات "تحديات الغد" (١٩٥٩)، والفيلم الموسيقى "قصة الحى الغربى" (١٩٦١)، والفيلم الذى يتناول عالم

رياضة الملائكة" "المباراة المُعدّ نتيجتها مسبقًا" (١٩٤٩). كما غامر بالدخول إلى عالم الأنماط الفيلمية التى اشتهرت فى أمريكا، مثل فيلم الرعب "خاطف الأجساد" (١٩٤٥)، وفيلم الخيال العلمى "يوم توقفت الأرض عن الدوران" (١٩٥١)، والميلودراما "أريد أن أعيش!" (١٩٥٨).

إن هذه الجهود الإخراجية توضح قدرته على إخراج الأنماط المختلفة، لكن هدفنا هو توضيح كيف أن خبرته كمونتير أفادته كثيراً فى نجاحه كمخرج، ولكى نفعل ذلك، فإننا سوف نتأمل بالتفصيل ثلاثة من أفلامه: "المباراة.."، و"أريد أن أعيش!"، و"قصة الحى الغربى"، كما سوف نشير إلى فيلم "هناك فى الأعلى شخص يحبنى" (١٩٥٦) بالإضافة إلى "يوم توقفت الأرض..." و"خاطف الأجساد".

وعندما ينظر المرء إلى "المواطن كين" و"آل أمبرسون العظماء"، يبدو عمل المونتير واضحًا تمامًا. فعلاوة على القطع الجرىء الذى يلفت الانتباه للتكنيك ("كريسماس سعيداً... وعامًا جديداً سعيداً")، فإن مشهد الإفطار، والتمهيد الافتتاحى للشخصيات والمدينة، تبرز كمشاهد تؤكد البراعة الفائقة، إنها مشاهد تبهرنا، وهى تساهم فى تطور السرد لكنها أيضًا تبرز فى ذاتها، مثل مشهد الأوديسَّة فى "بوتمكين" (١٩٢٥). وعلى الرغم من أن هذا النوع من المشاهد ملحوظ فى العديد من أعمال وايز كمخرج، فإن الإسهام الأعمق للمونتير فى الفيلم ليس المقصود به أن يكون نوعًا من التدخل، بل القيام بمونتاج الفيلم من أجل أن يكون المتفرج واعيًا بوضوح القصة وتطورها، فليس المطلوب أن ينتبه المتفرج للمونتاج.

إن التوتر بين المونتير غير المرئى والمونتير ذى المشاهد الجريئة التى تلفت الانتباه، هو التوتر الذى يسرى فى الحياة الفنية لوايز كمخرج. ومعادل مشهد الإفطار كما فى "المواطن كين" يبزغ عادة فى أعماله: مشهد القتال فى "المباراة..."، ونمر الرقص فى "قصة الحى الغربى"، وافتتاحية "أريد أن أعيش!". وكلما تطورت حياته المهنية كمخرج، كان قادراً على دمج هذه المشاهد البارزة فى السرد، وجعلها ذات دلالة واضحة كاشفة، والمثال الجيد على ذلك هو حصار الزوارق للسفينة الأمريكية فى فيلم "حصى الرمال" (١٩٦٦).

وهناك استخدام آخر لهذه المشاهد البارزة وجده وايز، وهو أن يتلاعب بفكرة محددة من خلال المونتاج. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "يوم توقفت الأرض.."، أوصل وايز الفكرة بأن كل الأمم على الأرض يمكن أن تتحد فى وجه التهديد الكبير، ولكى يجسد هذه الفكرة على نحو واضح، قطع سمعيًا وبصريًا إلى نشرات أخبار مختلفة فى أنحاء العالم، إن المذيعين يتحدثون بلغات مختلفة، لكنهم يتحدثون جميعًا عن نفس الشيء: لقد هبط على الأرض كائن فضائى يهدد الجميع على الكوكب. وفى النهاية فإن القوميات المختلفة تتحد، لكن الأمر تطلب تهديد كائن فضائى لكى يتحقق هذا الاتحاد، والفكرة يتم توصيلها من خلال حل مونتاجى، ليس بالضرورة مشهدًا مبهرًا، لكنها فكرة مونتاجية تجذب بعض الانتباه لنفسها.

استخدم وايز نفس التناول المونتاجى فى "هناك فى الأعلى.." لكى يوصل فكرة الدعم الواسع لروكى جرازيانو فى مباراته الأخيرة – إن عائلته، وأصدقاءه، ومعجبيه الجدد، يشتركون جميعًا فى "الدعاء" بجانب الراديو، لأن مصيره فى المباراة النهائية سوف يعنى الكثير بالنسبة لمصائرهم. وبالقطع المونتاجى بين المجموعات الثلاث، يجعلنا وايز نعلم كيف أن أحلام هؤلاء الناس جميعًا تتعلق على حلم رجل واحد. وهنا أيضًا يقوم الحل المونتاجى بتوصيل الفكرة، إن مثل هذا الحل لا يلفت الانتباه لنفسه مثل مشهد الإفطار فى "المواطن كين"، ومع ذلك فإنه مشهد مهم ذو تأثير عظيم.

والقاعدة فى العثور على حل مونتاجى لفكرة قاعدة تبدو واضحة مبكرًا فى حياة وايز كمخرج، ففى "خاطف الأجساد" كان على وايز أن يوصل فكرة أن جراى (خاطف الأجساد) قد لجأ إلى القتل لكى يضمن جسدًا يقوم بتشريحه فى مدرسة الطب بالمدينة، إننا لا نرى عملية القتل، وإنما فقط المغنية فى الشارع من خلال شارع يغلفه الضباب فى إدنبره، إن صوتها يستمر، بينما يقود جراى عربته الصغيرة وهو يتبعها، ثم يختفى الاثنان، إننا نرى الشارع ونسمع صوت المغنية، وتتمهل اللقطة، ويختفى الصوت، ثم لا شيء، بينما تبقى العناصر البصرية أمامنا على الشاشة. إننا نعلم أن

الفتاة قد ماتت، وأن جثة جديدة أصبحت متاحة "للعلم". إن المشهد يحتوى على عناصر مشهد مهم، وعنصر لفت الانتباه إلى البراعة التقنية، ومع ذلك فإنه شديد التأثير فى تعميق التوتر والدراما فى عملية القتل التى حدثت بعيداً عن أعيننا.

سوف نتحول الآن إلى دراسة أكثر تفصيلاً لثلاثة من أفلام وايز.

"المباراة المعدة نتيجتها مسبقاً" (١٩٤٩)

الفيلم يدور عن قصة المباراة الأخيرة لستوكر طومسون، كان ستوكر فى الخامسة والثلاثين، وعلى الرغم من حياته كملاكم، فإن مركزه متأخر فى قائمة الملاكمين، لكن لديه العزيمة على الاستمرار، وهو يقاتل الآن فى سلسلة من المدن الصغيرة ويكسب القليل من المال.

تدور أحداث الفيلم كلها فى ليلة المباراة، لقد اتفق مدير ستوكر على أن يخسر المباراة أمام ملاكم صاعد تايجر نيلسون، لكن هذا المدير يتسم بالجشع وعدم الثقة فى ستوكر، فلا يدفع له مكافأته ويتحاشى أن يخبر ستوكر أن عليه أن يخسر.

إن ستوكر يدخل المباراة، ضد الجماهير، وضد زوجته التى ترفض أن تراه وهو يتلقى الضرب مرة أخرى، وضد مديره، ويكسب ستوكر المباراة، ثم يواجه العواقب. لقد كان صادقاً مع نفسه، لكنه يعتبر الآن خائناً لرجل العصابات ليتيل بوى وعليه أن يدفع الثمن. وعندما ينتهى الفيلم، يكون رجل العصابة قد كسر ذراع ستوكر، الذى يعلم أنه لن يخوض بعد ذلك أية مباراة.

ربما كان هذا الفيلم أكثر أفلام وايز تأثيراً، ووضوح قصته غير عادى، وهو يؤسس لوجهة نظر قوية. لقد نجح وايز فى أن يميز بعض الشخصيات وسط زحام الجماهير، لذلك فإن الزحام يصبح ذا سمات شخصية، ومؤلفاً من أفراد لهم حياتهم قبل المباراة وبعدها، وكنتيجة لذلك فإن البناء السردى يطرح مشكلة مونتاجية، ففى "المواطن كين" يجب رواية خمسة وسبعين عاماً من حياة شخص واحد فى ساعتين،

وفى "المباراة.." تدور الأحداث فى ليلة واحدة، ويقرر وايز اختيار استخدام الفيلم لكى يحاكى الزمن الحقيقى، فالدقائق الاثنتان والسبعون للفيلم تحاكى حوالى سبعين دقيقة هى زمن المباراة، والزمن يقودنا إلى المباراة وما بعدها. وبقدر ما يستطيع حاول وايز أن يطابق العلاقة بين الزمن الحقيقى وزمن الشاشة.

ليس معنى هذا أن فيلم "المباراة.." فيلم تسجيلى، فهو ليس كذلك، لكنه تحويل درامى شديد العناية والبراعة لنقطة حاسمة فى حياة ستوكر: مباراته الأخيرة.

وحتى يحقق وايز توحدنا مع مشاعر ستوكر ووجهة نظره، استخدم وضع وحركة الكاميرا الذاتية. إننا نرى ما يراه ستوكر، ونبدأ فى الشعور بما يشعر به. لقد كان وايز فى غاية التحديد فيما يخص وجهة النظر خلال هذا الفيلم.

ومع ذلك فإن الفيلم ليس عن وجهة نظر ستوكر وحده، فقد كان وايز ذاتيًا فيما يخص زوجة ستوكر، وحوالى سبعة آخرين من الشخصيات الثانوية أو مجموعات الشخصيات ووجهات نظرهم. إن الجميع يشهد المباراة، لكن بعضهم له اهتمام مباشر بها: المدير، ومساعده، وليتيل بوى وعصابته. وهناك تركيز على خمسة من المتفرجين: بائع الصحف (ربما كان ملاكمًا سابقًا)، ورجل أعمى، ورجل بدين، وربة منزل مشاكسة، ورجل مستكين. وفيما عدا بائع الصحف والرجل البدين، فإن الآخرين لديهم رفاق تختلف تصرفاتهم.

إن الفيلم يقدم كلاً من هؤلاء المتفرجين قبل المباراة، ويقطع إليهم باستمرار خلالها، والكاميرا قريبة منهم وتنظر إليهم من أسفل أو من أعلى (إنها ليست محايدة أبدًا)، ويستخدم وايز اللقطة القريبة جدًا عندما تصرخ ربة المنزل فى خصم ستوكر قائلة: "اقتله!"، ويبدو كل هؤلاء المجرمين منحازين لنيلسون ويعبرون عن ذلك بتعبيرات لفظية وجسمانية، ولو كانوا هم أنفسهم فوق الحلبة لاستمتعوا غاية المتعة فى التوحد مع نيلسون. لكن عندما تبدأ الكفة فى أن تكون ضد نيلسون فإنهم يحولون انحيازهم ويصرخون دعمًا لستوكر. إن المتفرجين لا يظهرون بشكل سطحى باعتبارهم متعطشين للدماء، لكن سلوكهم فى كل حالة يعبر عن خلاف ذلك.

لقد حمل وايز مبدأ الذاتية إلى أقصى ما يستطيع دون أن يلفت الانتباه إلى ذلك، فقد استخدم الصمت كما فعل هيتشكوك فى فيلم "ابتزاز"، فقبل المباراة، كان ستوكر يسمع تعليقات المتفرجين التى تسخر من عمره وفرصه فى الفوز، لكن عندما ينخرط فى الملاكمة مع خصمه فإنهما لا يسمعان الضجيج حتى أنهما يستطيعان تبادل بعض الكلمات. وبين الجولات، يكون ستوكر غارقًا تمامًا فى استجماع قوته الجسمانية والذهنية حتى أننا خلال بعض ثوان لا نسمع أى صوت، ويسود الصمت المطبق حتى يدق جرس الدعوة إلى الجولة التالية، ويعود الوعى بالمكان إلينا وإلى ستوكر من جديد، ويستمر الصوت فى الطغيان على الجو، إنه يحيط ويسيطر، ثم يتراجع لكى يحاكى كيف أن ستوكر يناضل من أجل بعض السيطرة على نفسه فى هذا العالم الصاخب.

يوحى وايز فى فيلم "المباراة.." بالتناقض بين الحياة الداخلية لستوكر وإرادته العنيدة فى رؤيته لنفسه كفائز، وبين حياته الخارجية، حياته فى المجتمع التى تصوره كملاكم فى مرحلة انحدار، وعلى بعد خطوة واحدة من أن يكون منبوذًا من المجتمع. إن السخرية التى يوجهها له الجمهور هائلة، حتى أنهم يبدأون أيضًا فى الشعور بذلك الصراع بين الحياة الداخلية والحياة الخارجية، وبأنهم لا يريدون التوحد مع الخاسر. تلك هى الأفكار الرئيسية التى يوصلها وايز فى الفيلم، وبابتعاده عن الشخصيات النمطية التبسيطية فى تعامله مع الناس فى القصة، فإنه يضفى بعدًا إنسانيًا عليهم جميعًا، وتلك الأفكار تم إنجازها من خلال الحلول المونتاجية، وباستخدام توزيع أوركسترالى للصورة والصوت والقطع خارج السياق واللقطات القريبة.

فيلم "أريد أن أعيش!" (١٩٥٨)

فى هذا الفيلم يعالج وايز مرة أخرى قصة عن الحياة الداخلية لشخصية تتصارع مع رؤية المجتمع لهذه الشخصية (الشكل ٥-١)، ومع ذلك ففى هذه الحالة تكون النتائج وخيمة، ففى النهاية ينفذ المجتمع حكم الإعدام فى الشخصية الرئيسية بسبب ذلك الاختلاف بين الحياتين الداخلية والخارجية.

إن باربرا جراهام تستمتع بوقت طيب لكنها لا تبدو بعيدة عن المتاعب. إنها تبدأ -- بشكل غير مقصود – علاقة ضد القانون. إنها تعيش خارج القانون لكنها تبقى مجرمة صغيرة حتى تقودها الظروف للتورط مع رجلين فى اتهام بالقتل، ويقودها موقفها المتحدى إلى المحاكمة، ويكون حكمها المخطئ على رجل سببًا فى تعميق المشكلة، وفى هذه المرة تكون قد ذهبت إلى أبعد ما ينبغى، ويصدر الحكم بإعدامها بتهمة القتل، وينتهى الفيلم فى أعقاب تنفيذ الإعدام على تهمة لم ترتكبها.

يستغرق السرد فى فيلم "أريد أن أعيش!" عدة سنوات، ويكون التحدى الأول أمام وايز هو تأسيس تناول أو موقف يضع نغمة السرد لكنه يتيح أيضًا تطوير هذا السرد، فخلق وايز معادلاً لارتجالات موسيقى الجاز، ومن خلال فرقة جيرى موليجان الصغيرة لموسيقى الجاز، قدم وايز سلسلة من الصور لنادى الجاز حيث تعزف الفرقة، إن الزبائن يجلسون فى أزواج على انفراد، يشربون ويدخنون. إن هذا جو يسمح بتنويعة كبيرة من السلوك، نساء صغيرات مع رجال كبار، ورجال شبان على هامش القانون. ويدخل شرطى باحثًا عن شخص ما، امرأة، لكنه لا يجدها، لكن تصرفه يجعله مختلفًا فى المكان عن كل الآخرين.

يدور هذا المشهد كله فى دقيقتين ويحتوى على حوالى عشرين لقطة، وكل اللقطات تستمد الاستمرارية بينها من خلال مصدرين: أداء فرقة الجاز الصغيرة، والتصوير بالبؤرة العميقة الذى يبعد الأشياء عن مركز الصورة، وكل اللقطات تم تصويرها بزاوية علوية من ٣٠ درجة، فكانت النتيجة شعوراً بعدم الاستقرار وتشظى عناصر المشهد. إننا لا نملك التنبؤ هنا بما سوف يحدث، إنه تصوير بصرى لعالم بعيد عن المركز، عالم يمكن أن يحدث فيه أى شئ. هناك إيقاع فى المشهد لكن لا يوجد منطق، تمامًا مثل ارتجالات موسيقى الجاز، وسرعة إيقاع اللقطات لا تساعدنا فى العثور على منطق. فالتحكم فى مثل هذه السرعة يمكن أن يقودنا إلى طابع محدد، لكن الإيقاع هنا عشوائى، لا يشير إلى المشاعر التى يمكن أن نشعر بها، وهذه العشوائية تتلاءم مع الطابع الكلى للمشهد. هذا هو عالم باربرا جراهام، وهذا المشهد الافتتاحى يؤسس لنغمة ما سوف تحدث طوال الساعتين التاليتين.

وبعد هذه المقدمة، لا يزال وايز يواجه مشكلة الزمن الفيلمى الذى يجب أن يغطى السنوات الثمانى أو العشر التالية. إنه يختار القطع المباشر بين المشاهد التى تصور انحدار جراهام المستمر، إنه يركز على الفترات أو القرارات التى اتخذتها فأدت بها إلى الطريق إلى الإعدام. وكل المشاهد تتمحور حول سوء تقديرها فى الحكم على الرجال، وذلك يتضمن قبولها مساعدات لم تدرسها جيداً، وارتكاب جرائم صغيرة، والزواج من مدمن مخدرات، والعودة إلى رفاق عالم الجريمة، ومواجهة اتهام بالقتل لوجودها مع هؤلاء الرفاق. وبمجرد توجيه الاتهام إليها، فإنها لا تثق فى محاميها بل تثق فى رجل شرطة يوقعها فى شرك اعتراف كاذب زائف بمكان وجودها فى ليلة الجريمة. وعندما يكون الأوان قد فات فإن حكمها تجاه طبيب نفسى وتجاه صحفى يوحى بتغير فى إدراكها، لكنها لا تزال مصممة على أن تعامل القانون والمجتمع بازدراء، لذلك فإنها تحكم على نفسها بالموت (لقد كان ذلك على أية حال فى خمسينيات القرن العشرين).

وبالقطع المباشر من مشهد إلى مشهد طوال السرد الواضح الذى يركز على الخطورة المتزايدة لطريقة حكمها على الناس، فإن وايز يجعل مسألة الزمن أقل وضوحًا، فنحن نقبل طول الفترة الزمنية التى مضت. ومع ذلك فإن هناك لحظات من الابتعاد عن هذا النمط، حين يقدم وايز الحقائق بطريقة تعكس وجهة نظره، وفى كل مرة كان يجد حلاً مونتاجيًا.

هناك فكرة مهمة فى فيلم "أريد أن أحيا!" تدور حول وسائل الإعلام، خاصة الصحافة المطبوعة والتليفزيونية، والدور المعتاد الذى لعبتاه فى إدانة جراهام. إن وايز يقطع بين المحاكمة ولقطات تليفزيونية لها، كما يقطع بين اللقاء المباشر لجراهام مع الصحافة المطبوعة، خاصة إيد مونتجمرى. وعندما يفعل وايز ذلك فإنه وجد حلاً مونتاجيًا لمشكلة عرض كل تفاصيل المحاكمة الحقيقية على الشاشة، ووجد حلاً أيضًا لعرض الدور الرئيسى لوسائل الإعلام فى العثور على إدانة جراهام. وهذا هو نمط القطع ذاته الذى نراه فى فيلمى "يوم توقفت الأرض.." و"هناك فى الأعلى..".

يمكن أن نرى أيضاً مثل هذا الابتعاد عن السرد المباشر فى الزمن الفيلمى للحظة الإعدام، فالفيلم يعرض بدقة كل التفاصيل فى الإعدام من خلال لقطات قريبة: المكان والأدوات، وحامض الكبريتيك، وكيف يعمل، والسيانيد وكيف يعمل، وكيف يتأكد الطبيب من موت باربرا. إن الفيلم يعرض هذه التفاصيل بحس فاحص لما هو على وشك الحدوث لباربرا. إن هذا المستوى من التفاصيل يقارن بين مقدمة الفيلم ولحظة الإعدام، فموضوعية هذه التفاصيل، بالمقارنة مع عشوائية ارتجالات موسيقى الجاز، موضوعية مؤلمة وحتمية، وتكاد تكون علمية فى توقعها لما سوف يحدث. وكنتيجة لذلك فإنه مشهد قوى بالمقارنة والمقابلة مع بقية الفيلم، وهو يطرح السؤال حول مشاعرنا عن عقوبة الإعدام. إن هذا التصوير العلمى لا يترك مجالاً لكى نشعر بالرضا والإشباع حول ما سوف يحدث، بل على العكس تماماً، إنه مثير للاضطراب، خاصة أننا نعلم أن جراهام بريئة.

إن التفاصيل، ومدى سرعة الإيقاع أو تمهله، وطول المشهد، كل ذلك يتضافر لكى يجعل المتفرج يشعر بهول ما سوف يحدث، لكنه يقدم أيضاً وجهة نظر حول عقوبة الإعدام. إنه مشهد مميز، ومختلف تماماً عن الافتتاحية، لكنه مؤثر مثلها. ومرة أخرى، وجد وايز حلاً مونتاجياً لفكرة سردية محددة.

فيلم "قصة الحى الغربى" (١٩٦١)

الدراما الموسيقية "قصة الحى الغربى" (١٩٦١) لليونارد بيرنستين هو دراما موسيقية معاصرة مقتبسة عن "روميو وجولييت" لشكسبير، وبدلاً من عائلتى مونتاجيو وكابيوليت، هناك الصراع بين اثنتين من عصابات نيويورك: عصابة أسماك القرش وعصابة النفاثات (شاركس وجيتس) (انظر الشكل ٥-٢). وأفراد عصابة الشاركس من بويرتو ريكو، وزعيمهم هو بيرناردو (جورج شاكيريس)، أما الجيتس فأمريكيون، على الرغم من أن هناك تلميحات أيضاً لأصولهم، وزعيمهم هو ريف (روس تامبلين). أما روميو وجولييت فى القصة فهما تونى (ريتشارد بايمر) عضو عصابة الجيتس السابق،

وماريا (ناتالي وود) شقيقة بيرناردو، إنهما يقعان في الحب، لكن حبهما مدان بسبب العداوة بين العصابتين. وعندما يقوم بيرناردو بقتل ريف في مشاجرة في الشارع، يقوم توني بقتل بيرناردو في فورة غضبه، وسرعان ما يؤدي العنف في الشارع إلى موت توني أيضاً.

قام بتصميم الرقصات للدراما الموسيقية "قصة الحي الغربي"، وقد اشترك في إخراج الفيلم مع روبرت وايز. وعلى الرغم من أن بناء الفيلم يدور حول حدوتة روميو وجولييت، وعلى الرغم من النص الموسيقي الرائع لبيرنستين، فإن المونتاج يتسم بالجرأة والأسلوبية والتأثير.

المشهد الافتتاحي، الذي نرى فيه نيويورك، وصراع الشوارع بين العصابتين، يمتد عشر دقائق بلا حوار، وخلالها يتم تقديم المكان والصراع بطريقة مفعمة بالحيوية. يبدأ وايز الفيلم بسلسلة من اللقطات من طائرة هليوكوبتر لمدينة نيويورك، ليست هناك أصوات قادمة من الشوارع، وإنما سكون خط الأفق الواضح لحي مانهاتن، ولمدة ثمانين ثانية، يقدم وايز ١٨ لقطة للمدينة من الطائرة، والكاميرا تنظر إلى الأسفل مباشرة تجاه المدينة، والحركة دائماً من اليمين إلى اليسار، في بطء ورقة ورشاقة، والقليل من الصوت هو الذي يصحب هذه اللقطات، وفيها مناظر مألوفة، مثل مبنى إمباير ستيت، ومبنى الأمم المتحدة، ونحن نتحرك من الجزء التجاري من المدينة إلى الجزء السكني، وعند ذلك فقط نبدأ في الهبوط من خلال عدسة الزووم ثم المزج.

وتتصاعد الموسيقى، ولكن ليس عالياً جداً، نحن نرى ملعب كرة سلة بين صبيين، وتطرقع أصابع ونرى ريف زعيم عصابة الجيتس، ثم نقطع إلى عضو آخر في العصابة ثم إلى العصابة كلها. لقد كان القطع بين لقطات مشهد البداية غير مرتبط بإيقاع محدد، أو صوت يقوده. لكن القطع في هذا المشهد يأتي على صوت إيقاع طرقعات الأصابع. ويبدأ أفراد عصابة الجيتس في التحرك من اليمين إلى اليسار، مثل حركة الطائرة الهليوكوبتر في السابق، وهذا الاتجاه في الحركة يتم انتهاكه مرة واحدة، عندما يلتقي أفراد الجيتس مع بيرناردو عضو الشاركس، وهذا التغير في الاتجاه يلمح إلى الصراع الوشيك.

ويتحول الفيلم إلى الشاركس، وعندما يلحق أفراد العصابة بزميلهم بيرناردو، فإننا نراهم فى لقطات قريبة، يتحركون من اليسار إلى اليمين. وعندما يقطع الفيلم إلى لقطات عامة، نلحظ أن الشاركس يتم تصويرهم دون سياق من حولهم، ويبدون محاصرين بالمعنى البصرى، وعلى سبيل المثال عندما يسيرون فى الحارات فإن الجدران من الناحيتين تحاصرهم وسط الكادر، وهذا التصوير للشاركس يميزهم عن الجيتس، الذين يظهرون فى لقطات متوسطة وفى سياق واضح حولهم ودون حصار بصرى.

يلخص توازن المشهد ذلك الصراع المتصاعد بين العصابتين، إن كلاً منهما يهين العصابة الأخرى ويعرقل نشاطاتها. وطوال الوقت، فإنه يتم تصوير الجيتس من مستوى البصر أو من مستوى أعلى، أما الشاركس فيتم تصويرهم دائمًا من تحت مستوى البصر. الجيتس بهذا التصوير مشاكسون يستغلون قوتهم، أما الشاركس فيبدون أكثر بطولية. ويصل المشهد إلى الذروة فى هجوم الشاركس على جون بوى، الذى كان يرسم فوق رسوم الحائط التى رسمها الشاركس. ولأول مرة فى هذا المشهد يتم تصوير الشاركس من فوق مستوى البصر وهم يضربون ويشوهون جون بوى، ويؤدى هذا الحادث إلى وصول الشرطة ونهاية المقدمة ذات العشر دقائق. لقد تأسس الصراع.

وبسبب طول هذا المشهد، فإنه كان من الضرورى أن يتم تصميم المونتاج لكى يفسر بوضوح الصراع ودافعه، ولكى يميز بين الجانبين المتصارعين. بل استطاع وايز أن يضعنا إلى جانب الغرباء، الشاركس، بسبب الاختيارات البصرية التى اتخذها: اللقطات القريبة، والشعور بالحصار البصرى، وزاوية الكاميرا التى توحى بالبطولة إن كل ذلك يؤدى بنا إلى التوحد مع الشاركس أكثر من توحدنا مع الجيتس.

والمشهد الأخير المثير للانتباه فى "قصة الحى الغربى" هو النمرة الموسيقية بعنوان "الليلة". فمثل مشهد الأوبرا فى "المواطن كين"، ومشهد العراك فى "هناك فى الأعلى.."، وجد وايز عنصراً يوحد بين اللقطات، الموسيقى أو أصوات العراك، واعتمد على استمرار الصوت خلال المشهد؛ لكى يؤكد على هذه الوحدة.

يتضمن مشهد "الليلة" كل مكونات القصة: بيرناردو، وريف، والشاركس، والجيتس، إنهم يستعدون للعراك، أما تونى وماريا فيشعران بالشوق للقاء كل منهما الآخر، وتقوم أنيتا بالاستعداد لكى تكون مع بيرناردو الليلة، ويتوقع ضابط الشرطة حدوث المتاعب. قام وايز ببناء هذا المشهد ببطء، ليمضى المشهد شيئًا فشيئًا نحو ذروة توقع كل من هذه الشخصيات: العراك. استخدم وايز هنا اتجاه حركة الكاميرا، ثم اللقطات القريبة على نحو متزايد (دون توضيح السياق حول الشخصيات، كما استخدم إيقاعًا سريعًا فى المونتاج لكى يزيد من الإثارة.

وعلى حين لم تلعب سرعة الإيقاع دورًا مهمًا فى المشهد الافتتاحى، فإنها هنا شديدة الأهمية، والقطع المتبادل بين العصابتين فى نهاية الأغنية يأخذنا إلى لحظة متوترة من توقع اندلاع العراك بإحساس قوى بالتحضير، فالأغنية قد أسست للتوقع والإثارة بشأن ما سوف يحدث، والموسيقى توحد هذا المشهد، لكن المونتاج هو الذى يترجم لنا العواطف فيه.

ديفيد لين

من خلال تجربة ديفيد لين فى صناعة السينما، وعمله فى البداية مساعد مونتير ثم مونتيرًا، اكتسب الكثير من المهارات التقنية، وعندما أصبح مساعدًا للإخراج فى فيلم "حيث نقضى الخدمة العسكرية" (١٩٤٢) مع نويل كوارد، كان على استعداد للبدء فى الإخراج. وكمخرج استطاع لين أن يطور قوة بصرية وحساسية أدبية، جعلتا أفلامه أكثر تعقيدًا من أفلام روبرت وايز، وأفلام لين أكثر رهافة وطموحًا، وتتضح خبرته كمونتير فى أعماله التى أخرجها. وعلى الرغم من أنه صنع ١٥فيلمًا فقط طوال ٤٠ عامًا، فإن العديد من أفلامه أصبحت مهمة فى التاريخ الجماهيرى للسينما. وأفلامه الملحمية مثل "لورانس العرب" (١٩٦٢) و"دكتور زيفاجو" (١٩٦٥) تبقى كمستوى يقاس عليه هذا النوع من الأفلام، كما أن أفلامه الرومانسية مثل "لقاء قصير" (١٩٤٥) و"وقت الصيف" (١٩٥٥) هى بدورها نموذج لهذا النوع من الأفلام، واقتباساته عن الأدب مثل "توقعات كبيرة" (١٩٤٦) و"اختيار هوبسون" (١٩٥٤) هى من بين الكلاسيكيات،

وفيلمه "جسر على نهر كواى" (١٩٥٧) يظل مثالاً للفيلم الحربى الذكى والممتع وذى الرسالة. قد يكون لين قد صنع أفلامًا معدودة، لكن تأثيره يتجاوز هذا العدد بكثير، ودور المونتاج فى أفلامه قد يساعدنا على شرح هذا التأثير.

ولكى نضع هذا التأثير فى سياقه، فمن المهم الإشارة إلى ميل لين للعمل مع معاونين بعينهم، فقد عمل نويل كوارد فى أفلامه الثلاثة الأولى، وبعد ذلك عمل معه هافلوك ألان ورونالد نيمى، كما عمل روبرت بولت وفريدى يانج فى "لورانس العرب" والأفلام التى تلته فيما عدا "ممر إلى الهند" (١٩٨٤). كما أن الملاحظ أيضًا قوة العنصر البصرى عند لين، فهو من بين القلائل الذين خلقوا فى أفلامهم ذلك التجسيد البصرى غير العادى، والنتيجة هى أن اللقطات المنفردة قوية وتبقى فى الذاكرة، وإن كانت اللقطات لا تتعارض مع أفكار بودوفكين عن اعتماد اللقطات على بعضها البعض لخلق المعنى لكنها فى العادة تخفف من هذا الاعتماد على مدى سرعة الإيقاع من أجل صياغة المعنى المونتاجى للقطات. ويبدو لين وكأنه كان قادراً على خلق التأثير دون الاعتماد على المونتاج المترى، وهذا لا يعنى أنه لا يوجد إيقاع فى مشاهده، وعندما كان يريد أن يستخدم سرعة الإيقاع فإنه فعل ذلك بحرص (كما فعل فى ذكريات الحرب بالنسبة للضابط البريطانى فى "ابنة رايان" - ١٩٧٠). ومع ذلك فإنه كان يبدو شديد الثقة فى نفسه كمخرج حتى أن أفلامه تعتمد بدرجة أقل على سرعة الإيقاع إذا ما قورن بالعديد من المخرجين الآخرين.

ولكى ندرس أعماله بتفصيل أكبر، فسوف نقف عند "لقاء قصير" و"توقعات كبيرة" و"جسر على نهر كواى" و"لورانس العرب" و"دكتور زيفاجو".

تكنيك لين

المخرجون البارعون فى العناصر البصرية يحققون النجاح فقط عندما تساعد هذه العناصر فى تعميق القصة، وينطبق هذا الأمر أيضًا على الصوت. فالمخرجون الجيدون يجعلوننا نندمج فى القصة أكثر من انبهارنا بقدراتهم التقنية. والمونتاج أداة تستخدم

لإضاءة المعنى الأساسى للقصة ومستويات المعنى الأخرى. وبتأمل أسلوب لين، فإننا نستطيع أن نرى كيف نجح فى استخدام أدوات عديدة للمونتاج.

الصوت

كان لين شديد البراعة فى استخدامه للصوت، فقد استخدم إيقاع المارش، معزوفًا على آلات الأوركسترا وبصفير الفم، فى فيلم "جسر على نهر كواى"، وفى كل مرة كان معنى المارش مختلفًا. كما أن استخدامه لموسيقى موريس جار فى "لورانس العرب" و"دكتور زيفاجو" و"ابنة رايان" كان ربما استخدامًا غير مسبوق فى تأثيره الجماهيرى. ومع ذلك فإن براعة لين تتبدى فيما هو أبعد من استخداماته المرهفة للصوت، ففى فيلم "لقاء قصير"، وباستخدام المونولوج الداخلى، تقوم لورا بدور الراوى فى البداية، ثم تمضى إلى الاعتراف الذى يخلق تعاطفًا سريعًا معها.

وفى فيلم "توقعات كبيرة" استخدام أقل تأكيداً للصوت، إن شقيقة بيب تُهين بيب الصغير، ويشوش لين على الإهانات باستخدام صوت آلة، وهذا التشويش يجعل الإهانات كما لو أنها تصدر عن حيوان وليس كائنًا بشريًا، لذلك فالأخت يتم تصويرها كمصدر تهديد، لكن لين يقلل من شأنها باستخدام هذه التورية التقنية.

وتحدث مفاجأة مماثلة فى مشهد المعركة فى "جسر على نهر كواى"، لقد توغل الضباط فى عمق غابة بورما، وهناك المرشدات البورميات تستحممن، وتعثر عليهن كتيبة يابانية بالصدفة. إن الضباط يقذفون القنابل اليدوية ويطلقون نيران المدافع الرشاشة، وكلما علا صوت ضجيج القتل طارت الطيور فى المنطقة خائفة، وعندما يقطع لين إلى لقطات الطيور فى طيرانها فإن أصواتها تخفت من صوت المدافع الرشاشة، إن الطبيعة فى تلك اللحظة تطغى تمامًا على اهتمامات الحاضر الإنسانى، لذلك فإن الصراع الإنسانى يبدو أقل أهمية.

من المشكلات التى يواجـهـا المونتـاج وضـوح الخط القـصـصـى. إن القـصـص السـينمائية تميل إلى أن تُروى من خـلال وجهة النظر الرئيسية، وليس هناك غموض أو تشوش حول هذه المسـألة فى قصص لين. إنه لم يكن شديد الوضوح فيما يخص وجهة النظر، بل إنه كان يضعنا بسرعة فى وجهة النظر تلك. ففى فيلم "توقعات كبيرة" يزور بيب مقبرة والديه، حيث يقابل بالصدفة متهمًا مرعبًا (سوف يصبح فيما بعد الأب البديل بالنسبة للصبى). إن القصة تبدأ بشكل فيه حيوية، ووجهة النظر هى وجهة نظر ذاتية للصبى. ومن خلال وضع الكاميرا فإن لين يؤكد على وجهة نظر بيب، إننا نرى من خلال منظوره، ونحن نفسر الأحداث كما يفسرها: المتهم مخيف، مخيف مثل شقيقته.

يمضى لين بطريقة مماثلة فى "لورانس العرب"، فالفيلم يبدأ بمشهد من ثلاث دقائق للورانس وهو يركب دراجته النارية عبر الريف البريطانى، إنه يمضى نحو موته. هل كانت حادثة؟ أم أن تلك السرعة على طريق ريفى ضيق كانت مقصودة متعمدة؟ من كان هذا الرجل؟ ولأن الكاميرا موضوعة أمامه، وترى ما يراه، فإن هذا المشهد كله ذاتى وذو تأثير قوى، وعند نهايته نكون قد توحدنا مع الشخصية الرئيسية مع أنه لم ينطق حتى الآن بكلمة واحدة.

وفى فيلم "لقاء قصير" يصور المشهد الافتتاحى آخر مرة يلتقى فيها العاشقان: لورا (سيليا جونسون) وأليكس (تريفور هوارد)، وبسبب ثرثرة إحدى معارف لورا فإن العاشقين لم يتمكنا من احتضان بعضهما. إنه يرحل، وهى تستقل القطار عائدة إلى المنزل، وهى تسأل نفسها إذا كان عليها أن تعترف لزوجها. إن هذه النهاية للعلاقة تصبح مقدمة لتذكرها العلاقة كلها، وهى موضوع الفيلم. إننا لا نعلم شيئًا عما حدث بعد هذه المقدمة، لكننا نعلم أن تلك هى وجهة نظر لورا، ويطغى إحساس الفقدان على القصة التى نندمج فيها. إن وجهة النظر لا تبتعد قيد أنملة عن لورا. ويستخدم لين مقدمة شبيهة للتذكر فى فيلمه الرومانسى الملحمى الآخر "دكتور زيفاجو".

وجهة النظر الذاتية

لقد سبق لنا أن ذكرنا استخدام وضع الكاميرا الذاتية، لكن ذلك وحده لا يفسر القوة التى تمتعت بها مشاهد لين. فمشهد الفن فى "دكتور زيفاجو" يصور هذه النقطة، وفى ٣٢ لقطة تمتد ثلاث دقائق فقط، أعاد لين خلق مشاعر يورى زيفاجو وهو فى الخامسة من عمره فى لحظات دفن أمه.

يبدأ المشهد بلقطة عامة جداً، يتقدم موكب الجنازة، ويملأ ثلثى الكادر السماء والجبال، إن الموكب ليس إلا شذرة من هذا المنظر الطبيعى. ويقطع الفيلم إلى لقطة متحركة فوق قضبان أمام الطفل، وفى وسط اللقطة، وعند مستوى بصر الطفل، نراه يتقدم خلف تابوت يحمل جثمان أمه، وهو بالكاد يستطيع أن يراها. وسرعان ما يقف إلى جانب المقبرة، ويقف كاهن على رأس الجنازة، وهناك الكثيرون حاضرون، لكن الصبى لا يرى إلا أمه والأشجار. وعندما يغلقون عليها التابوت وتنزل إلى الأرض، يتصورها تحت الأرض، إنه يراها، وهى بجواره (من خلال وجهة نظره التى تجسدها الكاميرا)، ويسمع حفيف الأشجار. هناك الكثير من المشاعر فى هذا المشهد، لكن يورى لا يبكى، ولا يتكلم، لكننا نفهم عمق مشاعره وعدم قدرته على فهم ما يحدث، إننا معه، واستطاعت الكاميرا، والمونتاج، والموسيقى، خلق توحدنا مع الصبى الصغير فى تلك اللحظة الحرجة من حياته.

إن وجهة النظر الذاتية شديدة الأهمية إذا كان المطلوب هو سرد واضح ومؤثر.

تعقيد السرد

لا يعنى السرد الواضح بساطة هذا السرد، فإن من أهم خصائص أفلام لين، وهو ما استمر واضحاً مع مسيرة حياته الفنية، أنه كان مهتماً بالقصص ذات التعقيد الهائل: الهند، والجزيرة العربية، وأيرلندا فى أوقات يسودها الاضطراب. وحتى اقتباساته عن الأدب تتسم بالطموح، وكان يواجه دائماً الحاجة إلى أن تبقى القصص جذابة بالنسبة لكل متفرج.

وكانت النتيجة أسلوبًا يستفيد من مشاهد الحركة (الأكشن) التى تظهر فى القصة، عندما تضيف شيئًا إلى القصة. فتمرد الجيش ضد ضباطه فى "دكتور زيفاجو" يضيف معنى لهدف الثورة: تدمير السلم الهرمى الطبقى، وهو الأمر المحورى لمصير يورى ولارا، هل يمكن للحب أن يتجاوز الثورة ويتسامى عليها؟ كما أن المشهدين اللذين يتضمنان القبض على المتهم (الذى كان يرعى الطفل) فى "توقعات كبيرة" يتسم أيضًا بأهداف سردية معقدة. ففى المشهد الأول، يكون بيب شاهدًا على تعقب الرجل الذى أحضر له الطعام. إن المشهد يحتشد بمنظر السماء والضباب الذى يتقدم منذرًا بالشر. وفى جزء لاحق من القصة، فإن بيب نفسه يحاول أن ينقذ المتهم من القبض عليه، لقد أصبح يرى الرجل كأنه أبوه، ويشعر بأنه ملزم بمساعدته، والآن، وعند البحر مرة أخرى، يفشل الهرب على يد الجنود، وديناميكية هذا المشهد مختلفة عن المشهد الأول، لكنها مثيرة للخوف بطريقة أخرى، إنها تؤكد على استحالة هروب الإنسان من ظروفه، وهو الهدف الذى كان يحاول تحقيقه خلال العشرين عامًا التى عاشها، وهنا نجد الحركة ومحاولة الهرب تتسمان بالديناميكية، لكن حصيلتهما هى الفشل، وذلك نوع من التعليق على ما يتيحه لنا المجتمع.

سرعة الإيقاع

لم يعتمد لين على سرعة الإيقاع بالقدر الذى كان يفعله المخرجون الآخرون فى الأنماط الفيلمية المماثلة، وهذا لا يعنى أن المشاهد التى خلقها لم تعتمد على التوتر الذى يتضمنه الإيقاع السريع، لكن ذلك كان نادرًا فى أفلامه. إن المشهد الذى لا يعتمد نجاحه على سرعة الإيقاع يكون قويًا عندما يكون مشهدًا معقدًا، وعند ذروة الفيلم يكون شديد الأهمية، مثل ذروة فيلم "جسر على نهر كواى".

لقد وصلت ثلاث مجموعات من الكوماندوز فى الوقت المناسب تمامًا لكى تدمر الجسر عندما تعبره القوات اليابانية، ويضع الكوماندوز شحنات المتفجرات تحت الجسر فى تلك الليلة، والآن هم ينتظرون قدوم الصباح ووصول قطار القوات. الكوماندو الجريح

(جاك هوكينز) موجود على قمة التل فوق الجسر، وسوف يستخدم مدافع الهاون للتغطية على الهروب. وهناك كوماندو آخر (جيفرى هورن) موجود على ضفة النهر، على استعداد لتفجير الشحنة التى سوف تدمر الجسر. أما الكوماندو الثالث (ويليام هولدين) فعلى الضفة الأخرى من النهر، ليساعد فى تغطية هروب زملائه.

جاء الصباح، وهناك مشكلتان: الأولى هى انخفاض مياه النهر، وانكشفت بعض أسلاك التفجير، أما المشكلة الثانية: فهى أن الكولونيل نيلسون (أليك جينيس) الفخور قد رأى الأسلاك وانتابه القلق حول مصير الجسر. إنه فخور بالإنجاز الذى حققوه، لقد تصرف رجاله كرجال وليسوا أسرى حرب. لقد فقد نيكولسون البصيرة فى أن تصرفاته - بمساعدة العدو - يمكن أن تكون خيانة. إنه ينادى سايتو (سوسيو هاياكاوا)، الضابط اليابانى، ويبحثان معًا عن مصدر أسلاك التفجير، وهو يقود سايتو إلى الكوماندو عند مكان الضغط على المفجر، وهنا يبدأ قطع متبادل بين الاكتشاف وردود أفعال الكوماندو الآخرين - "استعمل سكينك" (هوكينز) و"اقتله" (هولدن) - ويتوالى هذا القطع حتى مصرع سايتو، وإفصاح الكوماندو عن أنه هنا لكى يدمر الجسر وأنه بريطانى أيضًا. لكن ذلك الإفصاح يصبح بلا طائل، لأن نيكولسون ينادى على اليابانيين لكى يساعدوه، ويلقى الكوماندو مصرعه، ويسبح هولدن فى اتجاه نيكولسون، لكنه يلقى مصرعه أيضًا، ويطلق هوكينز قذيفة هاون تجرح نيكولسون جرحًا خطيرًا، وفى لحظة موته يفكر نيكولسون فيما فعله. الآن يكون قطار القوات يعبر الجسر، ويقع نيكولسون على المفجر ويموت، وينفجر الجسر، ويهوى القطار فى نهر كواى. لقد انتهت المهمة، ويموت رجال الكوماندو ما عدا واحداً، بالإضافة إلى مصرع نيكولسون وسايتو. ويعلق الطبيب البريطانى (أسير الحرب لدى اليابانيين) على جنون كل ما يحدث، ويلوم هوكينز نفسه على إلقاء مدفع الهاون فى النهر. وينتهى الفيلم.

إن التوتر فى هذا المشهد الطويل توتر معقد، يبدأ بالتساؤل حول إذا ما كانت المهمة سوف تنجز وكيف سيتم ذلك، من سوف يبقى على قيد الحياة؟ من سوف يموت؟ إن النتائج مثيرة للدهشة، وعندما تبدأ الخطة تتزايد سرعة الإيقاع وتمضى نحو النهاية

المثيرة للشفقة. وأضاف لين إلى التوتر من خلال التبادل بين استخدام وضع الكاميرا الذاتية، واللقطات العامة جداً واللقطات المتوسطة، وهذا التباين يضيف إلى بناء التوتر داخل المشهد.

فن ديفيد لين

مثل كل المخرجين، كان لدى ديفيد لين أفكار أو تيمات محددة عاودت الظهور في أفلامه. والطريقة التي قام بها بتقديم هذه التيمات، أو أدمجها في أفلامه، هي البعد الفني في عالمه.

لقد صنع لين العديد من الأفلام التاريخية، واستخدم مواقع تصوير عادية كخلفية لقصصه. وبالنسبة له فإن عظمة المغامرة الإنسانية هي التي تضفي منظوراً معيناً بأن الأحداث والتصرفات مبهمة ونبيلة، وهي على النقيض تماماً من الولع في عصرنا الراهن بالمنطق العلمي. وسواء كان ذلك يعني أنه كان رومانسياً أو صوفياً فهذا أمر متروك للآخرين لتقييمه، لكنه يعني أن الطبيعة، وما فوق الطبيعة، والقدر، يلعبون أدواراً، تكون أحياناً أدواراً قاسية، في أفلامه. إنه لم يصور هذه القسوة بطريقة ساخرة أو مريرة، ولكن باعتبارها طريقة في الحياة، لذلك كانت أفلامه على النقيض من أفلام مخرجين مثل ستانلي كوبريك، لعبت التكنولوجيا عندهم دوراً في لقاء الطبيعة وتشكيلها.

كيف ترجم لين هذه الفلسفة في أفلامه؟ أولاً فإن الإطار الزمني عنده يكون واسعاً: عشرين عاماً في "توقعات كبيرة"، و"لورانس العرب"، وأربعين عاماً في "دكتور زيفاجو". وثانياً فإن مكان الأحداث في أفلامه يكون ممتداً، ففيلم "أوليفر تويست" (١٩٤٨) يمتد من الريف إلى المدينة، و"لورانس العرب" يمتد من قارة إلى أخرى. والزمان والمكان عنده لهما دائماً تأثير عميق على الشخصية الرئيسية، وموقع الأحداث ليس مجرد ديكور بل إنه يتكامل مع القصة.

والمثال الواضح على استخدام لين للزمان والمكان والشخصية موجود فى "لورانس العرب"، ففى إحدى اللقطات يبين لورانس قدرته على تحمل الألم، إنه يشعل عود ثقاب، وبإحساس بالتباهى يطفئه بأصابعه، وعندما ينطفئ اللهب يقطع الفيلم إلى لقطة عامة جداً لشروق الشمس فى الصحراء، ويملأ الوهج الأحمر الساطع الشاشة، وفى الجزء الأسفل من الشاشة نقاط متناثرة، نعرف فى اللقطة التالية أنها لورانس مع دليله. إن القطع من اللقطة المتوسطة لعود الثقاب إلى اللقطة العامة جداً للشمس وهى تملأ الشاشة، هو قطع مفاجئ وصادم لكنه مثير أيضًا، وهكذا فإننا فى لقطة واحدة ننتقل خمسمائة ميل فى الصحراء، ونحن أيضًا نشعر بالذهول - من خلال لقطتين - بسبب ذلك الطابع العظيم للطبيعة وضآلة الإنسان فيها. وسواء كانت تلك الدهشة تعبر عن نظام فوق الطبيعة أو عن مصير لورانس فى الصحراء - فنحن لا نعلم إن كان هذا أم ذاك - فإن كل تلك الأفكار تتولد من خلال تجاور صورتين. إن القطع يجسد قوة المونتاج على توليد سلسلة من الأفكار من خلال لقطتين، وهذا هو فن لين: أن يقودنا إلى تلك الأفكار بواسطة التجاور.

هناك مجموعة قوية أخرى من الأفكار، وإن كانت أكثر تعقيداً، تتولد عند الهجوم على القطار التركى فى "لورانس العرب"، يستخدم لين ٨٥ لقطة فى مشهد يمتد ست دقائق وأربعين ثانية، ويخلق فيه إحساسًا بالحرب فى الصحراء. إن العناصر البصرية تمزج الجمال (خروج القطار عن مساره) والرعب (إعدام الجندى التركى الجريح). يتسم المشهد بالديناميكية، ويأخذنا عبر تتابع سردى: الهجوم، وتفاصيله، وآثاره، والتحضير لحملة تالية، وعلاقة لورانس بجنوده. وعندما يُجرح لورانس، فإننا نفهم تركيبته النفسية المازوكية (الميالة إلى تعذيب الذات)، إنه بعدها مباشرة يقفز من عربة قطار إلى عربة أخرى، ويقف بلا خجل أمام الصحفى الأمريكى (آرثر كينيدى) ليلتقط صورة له. إننا فى هذا المشهد نرى وجهة نظر الصحفى، ولورانس، وعودة (أنطونى كوين)، والشريف على (عمر الشريف)، والضابط البريطانى (أنطونى كويل).

إن هذا المشهد يصبح ما هو أكثر من مشهد معركة، فديفيد لين يحتشد فيه آراءه الخاصة حول الأبطال، والدور الذى يلعبونه فى الحرب (الشكل ٥-٣). ولقد تم تصوير المعركة ذاتها باستخدام صور للعديد من وجهات النظر، خاصة وجهة نظر لورانس، كما استخدم لين أيضًا الزوايا التى تضفى على المعركة إحساسًا بالعمق وبالسياق من حولها، وذلك يعنى التكوينات التى تحتوى على مقدمة الكادر وخلفيته. كما صنع أيضًا تجاورًا بين اللقطات القريبة والمتوسطة واللقطات العامة جدًا. وأخيرًا استخدم لين التكوينات التى تحتوى على قدر كبير من السماء - من خلال زوايا التصوير المنخفضة - لكى يربط بين الحدث الذى يدور على الأرض بما يحدث فوقه، كما أن النظر إلى الحدث من زاوية منخفضة يوحى بالبطولة، وهذا مهم بشكل خاص عندما يقطع من زاوية منخفضة للورانس وهو فوق قطار إلى زاوية علوية لظل لورانس عندما يقفز من عربة قطار إلى أخرى، فمن خلال التركيز على الظل يقدم لنا الأسطورة والرجل معًا. إن اللقطة تتضمن مجازًا حيويًا يعبر عن خلق الأسطورة. ومشهد المعركة هذا الذى يمتد أقل من سبع دقائق، بكل ما يتضمنه من رؤى حول طبيعة الحرب والمقاتلين، يحتوى أيضًا على فكرة فرعية متضمنة عن صناعة الأسطورة. وهى فى هذه الحالة أسطورة لورانس العرب، وهذا هو فن ديفيد لين كمخرج مونتير.

إن ديفيد لين وروبرت وايز يقدمان لنا مثلين عن المونتيرين الذين أصبحوا مخرجين. ولكى نمضى إلى ما هو أعمق فى علاقة المونتير والمخرج، فسوف نتحول الآن إلى أعمال ألفريد هيتشكوك.

(٦)

تجارب فى المونتاج: ألفريد هيتشكوك

هناك القليلون من المخرجين الذين ساهموا فى عالم أساطير قوة المونتاج مثلما ساهم ألفريد هيتشكوك. فقد استخدم إيزنشتين وبودوفكين أفلامهما لتجسيد أفكارهما وتنفيذها فيما يخص المونتاج، لكن هيتشكوك استخدم أفلامه لكى يؤلف بين الأفكار النظرية التى صنعها آخرون، ولكى يوسع من مخزون إمكانات المونتاج. إن أفلامه تشتمل على المجموعة الكاملة من الأفكار والمفاهيم المونتاجية، بدءًا من الإيقاع إلى الحالات الذاتية إلى الأفكار حول الزمن الدرامى والزمن الحقيقى. وسوف نركز فى هذا الفصل على مجموعة من المشاهد المهمة التى كرسها من أجل تجسيد هذه المفاهيم. وقبل أن نبدأ، لابد من ذكر أن هيتشكوك قد قام بالتجريب المكثف فى مجال الأدوات المونتاجية، لكنه كان بنفس القدر من النزعة التجريبية فى كل العناصر السينمائية المتاحة لديه.

تأثر هيتشكوك بالتجربة البصرية لكل من إف دابليو مورناو، وجى دابليو بابست فى استوديوهات (أوفا) وبالمدرسة التعبيرية الألمانية، وسرعان ما أدمج هيتشكوك ذلك الطابع التعبيرى فى أفلامه الأولى. وبسبب تشابه تيمات أفلامه، فإن هناك عناصر بصرية عاودت الظهور، بدءًا من "ابتزاز" (١٩٢٩) حتى "هياج" (١٩٧٢). ومن الأفلام المتميزة فى عنصر الديكور (تصميم المناظر) والمؤثرات البصرية أفلام مثل "المسحور" (١٩٤٥) و"الطيور" (١٩٦٣). وفى "المسحور" لجأ هيتشكوك إلى سلفادور دالى لكى يصمم الديكورات التى تمثل أحلام الشخصية الرئيسية، فاقد الذاكرة والمتهم فى

جريمة قتل، وكانت المناظر فى هذا الفيلم تمثل مفتاحًا رئيسيًا لملاحظاته ومشاعره المقموعة. وعلى الرغم من أن هيتشكوك لم يكن وفيًا تمامًا لمدرسة التحليل النفسى، فإن العناصر البصرية التى استخدمها هيتشكوك لتصوير اللاوعى تظل تجربة ساحرة. كما أن التحريك فى فيلم "الطيور" يظل متميزًا أيضًا كتجربة بصرية، فالفيلم حكاية عن انتقام الطبيعة من البشر، وهى حكاية تعتمد على تصوير الطيور وهى تهاجم الناس، وهذا الهجوم تم خلقه بواسطة التحريك، من هنا مرة أخرى كان الدافع للبحث عن معادل بصرى لفكرة مزج عالمين فى صناعة السينما: التحريك المبدع والتمثيل الحقيقى، وذلك لخلق واقع سينمائى.

كما قام هيتشكوك بالتجريب فى مجال اللون فى فيلم "تحت مدار الجدى" (١٩٤٩) و"مارنى" (١٩٦٤). وفى فيلم "النافذة الخلفية" (١٩٥٤) صنع فيلمًا كاملاً تم تصويره من وجهة نظر قعيد فى كرسى متحرك فى شقته. لقد قام المخرج روبرت مونتجمرى من قبل بالتجريب فى مجال الكاميرا الذاتية فى فيلم "السيدة فى البحيرة" (١٩٤٦)، لكن الكاميرا الذاتية لم تكن أبدًا بهذا القدر من التأثير كما كانت فى "النافذة الخلفية". ولقد كان هيتشكوك أقل نجاحًا فى تجربته التى تفادى فيها المونتاج فى فيلم "الحبل" (١٩٤٨)، لكن النتيجة كانت مثيرة أيضًا، ففى هذا الفيلم حلت حركة الكاميرا مكان المونتاج، وظل هيتشكوك طوال الفيلم يحرك الكاميرا لكى يتتبع الحدث والقصة.

لقد كانت تجارب هيتشكوك فى المونتاج متميزة فى اتساعها وجرأتها على التجريب، وهى تتراوح بين الاستخدام الذاتى للصوت فى "ابتزاز" الذى سبق لنا مناقشته فى الفصل الثالث، إلى التجريب فى الرعب فى مشهد الحمام فى فيلم "سايكو" (١٩٦٠)، وكان هيتشكوك فى هذا المدى الواسع من التجريب يضع لنفسه تحديات محددة خاصة تمامًا، وكانت النتيجة براعة فى المونتاج من النادر تحقيقها طوال التاريخ القصير للسينما. ولكى نفهم مستوى البراعة والتعقيد، فمن الضرورى أن ندرس أولاً الطبيعة المباشرة لتناول هيتشكوك لمشكلة حكاية قصة الفيلم، ثم ننظر كيف أن الحلول المونتاجية وضعت أمامه تحديات جمالية مثيرة.

مقدمة بسيطة: الحدث المتوازى

يدور فيلم "غريبان فى قطار" (١٩٥١) حول رجلين غريبين عن بعضهما يلتقيان فى قطار: الأول هو لاعب التنس المشهور (فارلى جرينجر)، والآخر مريض نفسى (روبرت ووكر). إن برونو المريض النفسى يقترح على جاى أن يقوم كل منهما بقتل من يمثل عائقًا فى طريق الآخر، وبذلك فإن القاتل فى الحالتين سوف يظل مجهولاً، لأنه لا يوجد دافع للقتل.

وهكذا تبدو قصة القتل، ولكن قبل أن يتم الاتفاق بين الرجلين، وبذلك فإن هيتشكوك يقدم لنا الرجلين الغريبين بطريقة جديدة تمامًا، إنه يستخدم المونتاج المتوازى لكى يعرض لنا قدمين هنا وقدمين هناك (نحن فى البداية لا نرى وجوهًا)، هنا قدمان تسيران من اليمين إلى اليسار، ثم قدمان أخريان تسيران من اليسار إلى اليمين فى محطة القطار. السمة الوحيدة الملحوظة هى أن قدمين ترتديان حذاء أنيقًا، بينما ترتدى الأخريان حذاء عاديًا. ومن خلال القطع المتوازى بين الحركة من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، يتولد لدينا الإحساس بأن الأقدام تقترب من بعضها، ونرى لقطة لأحد الرجلين وهو يتحرك بعيدًا عن الكاميرا فى اتجاه القطار، ثم مزجًا إلى لقطة متحركة لقضبان القطار، إن القطار يتحرك الآن، ثم يعود الفيلم إلى القطع المتوازى بين الأقدام، التى تتحرك لتقترب من بعضها داخل عربة قطار. ويجلس الرجلان على مقعديهما، نحن لا نراهما حتى الآن، ثم يركل الرجل الأنيق دون قصد ساق الرجل الآخر، ليقطع الفيلم أخيرًا إلى الرجلين وقد جلسا، وتبدأ المحادثة بينهما. فى هذا المشهد المؤلف من ١٢ لقطة استخدم هيتشكوك الحدث المتوازى، لكى يقدم لنا رجلين غريبين فى قطار يقترب كل منهما من الآخر، ولأن الحالة هنا هى حدث متوازٍ فإن المعنى المتضمن هو أنهما سوف يلتقيان، وهذا ما يحدث بالفعل.

علامات الترقيم الدرامية: القطع الصوتى

وجد هيتشكوك طريقة جديدة فى ربط مفاهيم القطارات والقتل فى فيلمه "٣٩ خطوة" (١٩٣٥)، لقد أخذ ريتشارد هاناى (روبرت دونات) إلى منزله امرأة تخبره بأنها جاسوسة وأن هناك من يتعقبها، وأنها والبلاد فى خطر. إن المرأة توقظه وهناك سكين مغمدة فى ظهرها وخريطة فى يدها. ولكى يهرب من مصير مماثل، فإنه يتنكر فى هيئة بائع للبن، ويتحاشى القتلة الذين ينتظرونه، ويستقل قطاراً إلى اسكتلندا حيث سوف يتبع الخريطة التى أعطتها له المرأة.

أراد هيتشكوك أن يؤكد على نقطتين: أن هاناى فى طريقه إلى اسكتلندا، وأن مصرع ضيفته قد تم اكتشافه. كما أراد هيتشكوك أيضاً أن يربط بين النقطتين معاً حيث أن هاناى سوف يصبح الآن مشتبهاً به فى التحريات حول القتل. إن مديرة المنزل تفتح الباب فى شقة هاناى، وفى الخلفية نرى جسد المرأة على السرير، وتصرخ مديرة المنزل لكن ما نسمعه هو صفارة القطار، وفى اللقطة التالية يخرج القطار المندفع من نفق، لذلك فإننا نعلم أن المشهد التالى سوف يكون فى القطار.

إن العناصر الرئيسية التى يتم توصيلها هنا هى صدمة اكتشاف الجثة، وانتقال مكان الحدث من مكان إلى آخر، واستمرار الصوت من لقطة إلى اللقطة التالية، بالإضافة إلى نغمة الصوت الحادة، يجعلنا نشعر بالجريمة، والتوتر حول ما سوف يحدث فى القطار، وما سوف يلى ذلك. لقد نجح هيتشكوك فى هذا المشهد القصير فى استخدام المونتاج ليزيد من التوتر الدرامى فى كل من اللقطتين المتتاليتين، وجمعهما يزيد أيضاً من الإحساس بترقب ما سوف يحدث.

الاكتشاف الدرامى: القطع من وضع الحركة

هذا النوع من الإحساس بالترقيم أخذ شكلاً قوياً فى مشهد قصير من فيلم "المسحور"، إن جون بالانتاين (جريجورى بيك) قد نسى ماضيه بسبب صدمة حدثت له، وهو متهم بانتحال شخصية طبيب نفسى وقتل هذا الطبيب، إن الطبيبة النفسية

(إنجريد بيرجمان) تحبه وتعمل على علاجه، لقد اكتشفت أنه يخاف من الخطوط السوداء على أرضية بيضاء. ومن خلال الحلم الذى ينتابه، بدأت هى فى الاقتناع بأنه كان الطبيب النفسى الذى مات فى حادثة تزلج على الجليد. إنها تأخذ مريضًا إلى منحدرات التزلج حيث يمكنه أن يعيش مرة أخرى الحادثة، وهو ما يحدث بالفعل، فبينما يتزلجان منحدرين إلى أسفل، تتبعهما الكاميرا وهما يقتربان من حافة جرف، ثم تقطع الكاميرا إلى لقطة أقرب لبالانتاين، ثم إلى لقطة قريبة فى اللحظة التى يصل فيها إلى الكشف عما حدث فى الحادثة، فيقطع الفيلم إلى صبى صغير يتزلج منحدرًا فى منحنى، وعند قاعدة المنحنى يجلس أخوه الصغير، وعندما يصدم الصبى أخاه، يُقذف الطفل الصغير على شبكة السور المحيط بالمكان ويلقى مصرعه. وهكذا بالقطع البسيط من حركة إلى حركة، يقطع هيتشكوك من الحاضر إلى الماضى، وتتيح استمرارية الحركة البصرية، والاكتشاف الدرامى، لحظة مبهرة من الاكتشاف.

التشويق: اللقطة العامة جدًا

فى فيلم "مراسل أجنبى" (١٩٤٠) يكتشف جونى جونز (جويل ماكريا) أن الألمان اختطفوا دبلوماسيًا ألمانيًا قبل أيام من بداية الحرب العالمية الثانية. إن العالم يعتقد أن الدبلوماسى قد اغتيل فى هولندا، لكن الرجل الذى تم قتله لم يكن إلا بديلاً، وجونز وحده هو الذى يعرف الحقيقة. إنه يعود إلى لندن، ويحاول الكشف عن القصة، ويثق دون وعى بخفايا الأمور فى رجل سياسة بريطانى (هيربرت مارشال) يعمل فى السر لحساب النازيين. الآن حياة جونز فى خطر، ورجل السياسة يعين له الحارس رولى، بينما مهمة الحارس الحقيقية هى قتله. يقوده رولى إلى أعلى برج كنيسة (إنه مكان مفضل عند هيتشكوك) حيث يخطط لأن يدفع جونز من أعلى فيلقى مصرعه.

إن رولى يرفع تلميذًا صغيرًا لكى يرى ما بالأسفل بوضوح، ويقطع الفيلم إلى لقطة عمودية تؤكد على المسافة حتى مستوى الشارع، وتطير قبعة الصبى بعيدًا، ويقطع هيتشكوك إلى القبعة الطائرة حتى ترتطم بالأرض، والمسافة حتى الأسفل هى

العنصر الأوضح فى اللقطة. ويرحل الصبى، ويصبح جونز ورولى وحدهما مرة أخرى. ينظر جونز إلى المنظر، واللقطة التالية مباشرة ليدى رولى الممتدتين تندفعان نحو الكاميرا حتى نراهما فى لقطة قريبة، ثم يقطع هيتشكوك إلى لقطة عامة جداً لرجل يسقط على الأرض، نحن لا نعرف إذا ما كان جونز أم لا، لكن عندما يقطع الفيلم إلى الناس فى الشارع وهم يجرون؛ يتزايد الإحساس بالقلق حول مصير جونز. لكننا سوف نكتشف أن جونز لا يزال على قيد الحياة، لأن الحاسة السادسة جعلته يلتفت ويتجنب رولى. وللحظة قبل أن نعرف هذه المعلومة، فإن هناك شعوراً صادماً بما يكون قد حدث، وبالاهتمام بأن شخصاً قد لقى مصرعه. لقد بنى هيتشكوك التشويق هنا من خلال القطع من لقطة قريبة إلى لقطة عامة جداً.

مستويات المعنى: القطع إلى لقطة خارج السياق

فى فيلم "٣٩ خطوة" يكون هاناى هارباً من القانون، لقد بحث عن مأوى خلال إحدى الليالى فى منزل مزارع اسكتلندى عجوز، له زوجة شابة يتصورها هاناى ابنته. وعندما كان الثلاثة يجلسون لتناول العشاء، يصلى المزارع، أما هاناى الذى كان يقرأ فى الجريدة فإنه يلحظ مقالاً عن هروبه، وتصويره كقاتل خطير، وعندما يضع الجريدة على الطاولة يبدأ المزارع فى الصلاة. إن المزارع يشك فى أن هناك تجاذباً جنسياً ينمو بين زوجته الشابة وهاناى، إنه يفتح عينيه وهو يكرر صلاته. ويحاول هاناى أن يهرب بفكره بعيداً عن مخاوفه، لذلك فإنه يضع عينيه على الزوجة لكى يعرف إذا ما كانت تشك فيه، وهنا يقطع الفيلم إلى العناوين الكبيرة فى الجريدة لكى يصور مخاوف هاناى. اللقطة التالية للزوجة وهى تلحظ تشتت ذهن هاناى، وفى اللحظة التى تقع عيناها على الجريدة تدرك أنه القاتل الهارب. ثم يقطع هيتشكوك إلى لقطة للثلاثة، نرى فيها المزارع وهو ينظر إلى هاناى والزوجة، ليدرك على نحو بصرى أن هناك سراً مشتركاً بينهما، وهذه النظرات تؤكد للزوج أن الرابطة الجنسية بين هاناى والزوجة سوف تتزايد سريعاً، إنه يتصور أن الرجل خصمه، وهو لا يعلم أنه مطلوب لجريمة مختلفة.

فى هذا المشــهـد، فـإن القطـع إلى لقطـة خـارج السـيـاق؛ يؤكـد على الإحـسـاس بالاهـتـمـام والتـواصل بين هاناى والزوجـة، بما يخـدم التـصـور الخـاطئ للزوج حـول مخاوفه ومشاعره الحقيقية.

حدة التركيز: اللقطة القريبة

فى فيلم "امرأة سيئة السمعة" (١٩٤٦) تتزوج أليسيا (إنجريد بيرجمان) من أليكس (كلود رينز) لكى تتجسس عليه، إنها تعمل مع ديلفين (كارى جرانت). إنهما يشكان فى أن أليكس متـورط فى نشـاطات شـائنة، فـهـو يتم تمويله من النازيين السابقين للبحث عن إنتاج اليورانيوم. إنه المشتبه به الرئيسى الذى يتعقبه ديلفين والوكالة الأمريكية التى يمثلها، ومهمة أليسيا هى اكتشاف ما هو النشاط الذى تورط فيه زوجها. وعندما تشك فى مخزن نبيذ مغلق فى المنزل فإنها تنبه ديلفين، فيقترح عليها إقامة حفل، وأن توفر له مفتاحاً للمخزن، ليتسلل إلى مخزن النبيذ.

وفى مشهد من عشر دقائق، يخلق هيتشكوك الكثير من التشويق حول إذا ما كان ديلفين سوف يكتشف محتويات مخزن النبيذ، وإذا ما كان ممكناً عدم اكتشاف تجسس أليسيا على زوجها، أو إذا ما كانت غيرة أليكس، أو نقص النبيذ فى الحفل، سوف يكشف ما يفعله هو وأليسيا. يجب على أليسيا أن تحصل على المفتاح من أجل ديلفين، ويجب أن تريه مخزن النبيذ، وبمجرد أن يصل إلى هناك، يجب أن يكتشف السر المخبأ فيه.

فى هذا المشهد استخدم هيتشكوك وضع وحركة الكاميرا الذاتية لكى يذكرنا بغيرة أليكس وملاحظته الدائمة لتحركات أليسيا وديلفين. كما استخدم هيتشكوك اللقطة القريبة لكى يؤكد على الأهمية الكبرى للمفتاح، وعلى محتويات الزجاجة المحطمة. كما استخدم القطع خارج السياق إلى لقطة قريبة لتناقص الشمبانيا فى الزجاجات داخل الحفلة، لكى ينبهنا إلى الحاجة الوشيكة لدى أليكس ليذهب إلى مخزن النبيذ، وهذه اللقطات خارج السياق تزيد مستوى التشويق حول اكتمال ما تفعله أليسيا وديفلين.

استخدم هيتشكوك اللقطة القريبة لكى ينبهنا إلى أهمية خطة المفتاح، وزجاجات النبيذ الزائفة ومحتوياتها، كما أن اللقطة القريبة تُزيد أيضًا من بناء التوتر حول مسألة الاكتشاف.

اللحظة باعتبارها أبدية: اللقطة القريبة جدًا

ربما ليس هناك مشهد سينمائى أكثر شهرة من مشهد الحمام فى فيلم "سايكو"[١]. وسوف يتناول الجزء التالى بالتفصيل الدقيق هذا المشهد، لكننا سوف نركز الآن على استخدام اللقطة القريبة جدًا.

يستمر هذا المشهد دقيقتين، بما فى ذلك مقدمة المشهد وخاتمته، ويحتوى المشهد على ٥٠ قطعًا (لقطة)، ويركز المشهد نفسه على مصرع ماريون كرين (جانيت لى)، التى نزلت ضيفة على فندق صغير على الطريق يديره نورمان بيتس (أنطونى بيركنز). إنها هاربة بعد أن سرقت أربعين ألفًا من الدولارات من مستخدمها. لقد قررت أن تعود إلى المنزل، وتعيد المال، وتواجه العواقب، لكنها تموت على يدى "أم" نورمان.

تقع أحداث هذا المشهد فى حمام الفندق الرخيص، وتفاصيله كالتالى: الضحية، يداها، وجهها، قدماها، صدرها، دماؤها، الدُش، رأس الدُش، رذاذ الماء، البانيو، ستارة البانيو، أداة القتل، القاتل.

وإلى جانب اللقطات المتوسطة لكرين تأخذ حمامًا، والقاتل يدخل إلى الحمام، فإن أغلب اللقطات الأخرى هى لقطات قريبة لتفاصيل محددة فى عملية القتل. وعندما أراد هيتشكوك تسجيل صدمة كرين وخوفها ومقاومتها، لجأ إلى اللقطات القريبة جدًا لفمها أو يدها، وهذه اللقطات شديدة القصر، أقل من ثانية واحدة، وتركز على إحدى التفاصيل الصغيرة. وعندما أراد هيتشكوك أن يزيد إحساس الصدمة، قطع إلى لقطة ذاتية لأداة الجريمة تقترب من الكاميرا، وهو ما يزيد من صدمة المتفرج وتوحده مع الضحية. إن استخدام اللقطات القريبة جدًا واللقطات الذاتية جعل مسرح الجريمة يبدو مفرطًا فى الطول إلى درجة التعذيب، لقد بدا أن المشهد قد امتد إلى الأبد.

الزمن الدرامى وسرعة الإيقاع

فى الزمن الحقيقى لم يستغرق قتل ماريون كرين إلا بضع ثوانٍ، ولكن من خلال تفكيك تفاصيل القتل ومحاولة صدمة المتفرج فإن هيتشكوك أطال الزمن الحقيقى. ومثلما هو الحال فى مشهد سلالم الأوديسَّة فى "بوتمكين"، فإن مادة الموضوع وقوتها سمحتا لصانع الفيلم بتغيير الزمن الحقيقى.

يبدأ مشهد الحمام بإيقاع بطىء: لقطات كرين وهى تبدأ فى الاستحمام بالدُش، إن هذا الإيقاع المسترخى سوف يعود بعد عملية القتل ذاتها، عندما تنزلق ماريون المحتضرة على جانب البيانو، وحين تلفظ آخر أنفاسها فإنها تقبض على ستارة البانيو وتسقط وهى تجذب الستارة لتسقط فوقها. إن مقدمة مشهد الحمام وخاتمته يتسمان بإيقاع معتاد، لكن مشهد القتل ذاته وتفاصيله يسرع بهذا الإيقاع. إن اللقطة التى تسبق القتل تمتد إلى ١٦ ثانية، واللقطة التى تأتى بعد القتل تمتد إلى ١٨ ثانية، وبين هاتين اللقطتين ٢٧ لقطة لتفاصيل القتل، وهذه اللقطات مجتمعة لا تمتد إلا إلى ٢٥ ثانية، وتتراوح من لقطة أقل من نصف ثانية (١٢ كادرًا) ولقطة فى ثانية واحدة (٢٤ كادرًا)، وكل لقطة طويلة بما يكفى ليتعرف المتفرج على محتوياتها، واللقطات الأطول تتضمن السكين ودخولها فى جسد كرين، أما اللقطات الأخرى لرد فعل كرين، وصدمتها والدماء فهى لقطات أقصر. إن هذا التبادل بين لقطات أقصر للضحية، ولقطات أطول للجريمة، يتم التأكيد عليه من خلال استخدام لقطات وجهة النظر: اللقطات الذاتية التى تؤكد على كرين كضحية، وهكذا يتشارك الإيقاع وزوايا الكاميرا فى زيادة الصدمة والتوحد مع الضحية.

على الرغم من أن هذا المشهد مثال واضح على قدرة الوسيط السينمائى على التلاعب، فإن هيتشكوك تلقى المديح على مهارته المونتاجية وقدرته على تعميق التوحد مع الضحية. وكما يذكر روبن وود عن مشهد الحمام: "ربما كان مشهد القتل فى الحمام هو أكثر الأحداث رعبًا فى أى فيلم روائى"(٢). كما يذكر وود أيضًا أن "فيلم "سايكو" هو الإنجاز الأعظم لهيتشكوك فى تكنيك إشراك المتفرج فى الحدث"(٣).

عندما أعاد هيتشكوك صنع فيلم "الرجل الذى كان يعلم أكثر من اللازم" (١٩٥٦) فإنه صنع فيلمًا جديرًا بالإطراء لأنه حقق نجاحًا أسلوبيًا حقيقيًا. وإذا كان "سايكو" هو الفيلم الأكثر جماهيرية، لاحتشاده بمشاهد القتل والتشويق المثير للأعصاب، فإن "الرجل الذى كان يعلم أكثر من اللازم" يكاد يكون أكاديميًا لافتقاده دفع المتفرج للاندماج العاطفى على الرغم من أن القصة تحكى عن عائلة تواجه تهديدًا. إن دكتور ماكينا (جيمس ستيوارت) قد شهد مصرع أحد الجواسيس، ويُجبر دكتور ماكينا وزوجته على عدم قول ما يعرفانه بعد اختطاف ابنهما.

والقصة تبدأ فى مراكش وتنتهى فى لندن حيث مسرح الجريمة.

وعلى الرغم من أن القصة لا تستحوذ علينا، فإن آليات الأسلوب تتأكد من خلال الاستخدام المكثف للصوت، وهو الاستخدام الذى لا يضاهيه فيلم آخر من أفلام هيتشكوك، وهو ما سوف نوضحه فى دراسة ثلاثة مشاهد من الفيلم.

فى أحد المشاهد يتقصى دكتور ماكينا المعلومات التى يحاول المختطفون إخفاءها. لقد أخبره الجاسوس وهو يحتضر أن يذهب إلى أمبروز تشابيل حيث سوف يعثر على من ينوون قتل رئيس الوزراء. إنه يذهب إلى أمبروز تشابيل المتخصص فى تحنيط الحيوانات لتصوره أنه المقصود، إنه لا يعرف أنه يبحث فى المكان الخطأ، ويتوقع أن يجد ابنه هناك. (سوف يدرك دكتور ماكينا فيما بعد أن "تشابيل" تعنى كنيسة وليس اسم شخص - المترجم).

فى هذا المشهد يعتمد هيتشكوك على مستوى شديد الانخفاض للصوت، وبالفعل فإن هذا المشهد يكاد أن يكون صامتًا بالمقارنة مع بقية الفيلم، والمتفرج يكون شديد الوعى بهذا الصمت الذى ينذر بالشر، وتكون النتيجة أكثر مشاهد الفيلم توترًا. لقد استخدم هيتشكوك لقطات الكاميرا المتحركة لماكينا وهو يتحرك بحذر مقتربًا من العنوان الذى يبحث عنه، والشوارع خالية إلا من رجل آخر واحد، وينظر الرجلان

أحدهما إلى الآخر فى شك (سوف نعرف فيما بعد أن الرجل الآخر هو أمبروز تشابيل الابن).

إن وحدة ماكينا خارج عالمه الخاص وهو يبحث عن ابنه الذى يخشى ألا يراه مرة أخرى، هذه الوحدة يؤكدها الصوت الذى أصابه الخرس فى هذا المشهد.

هناك مشهد آخر مهم فى آخر الفيلم، لقد تم إحباط مؤامرة اغتيال رئيس الوزراء، ويعتقد ماكينا أن الفرصة الأخيرة للعائلة هى الذهاب إلى السفارة الأجنبية حيث يعتقدون أن الابن مختطف هناك، وفى حفل السفارة يطلبون من الزوجة أن تغنى، لأنها كانت نجمة غناء قبل الزواج من ماكينا.

إنها تختار أغنية "ما سوف يحدث سوف يحدث"، لأنها كانت تغنيها مع الابن فى بدايات الفيلم، إنها تغنى الأغنية الرقيقة أمام الحشد الدبلوماسى أملاً فى أن تعثر على ابنها.

تتحرك الكاميرا إلى خارج الغرفة، ويبدأ هيتشكوك سلسلة من اللقطات للسلم الذى يؤدى إلى الدور الثانى، وكلما تنوعت اللقطات تنوع مستوى الصوت ونغمته أيضًا، ومستوى الصوت هو الذى يؤكد على الاستمرارية، كما يشير أيضًا إلى مدى ابتعاد مصدر الصوت (المغنية) عن الكاميرا. وأخيراً، وفى الدور الثانى، يقطع هيتشكوك إلى باب، ثم إلى لقطة للجانب الآخر من الباب، والآن نرى الصبى يحاول أن ينام، ويكاد صوت أمه أن يكون مسموعًا بصعوبة.

وهنا يبدأ حدث متوازٍ، الأول: للأم وهى تحاول أن تغنى بصوت أعلى، والثانى: للصبى والمرأة التى تحرسه، مسز درايتون، ويبدأ الصبى فى الإنصات لصوت أمه والتعرف عليه.

وعندما يتأكد الصبى من الصوت، تتأرجح مشاعره بين الإثارة والإحباط، إن مسز درايتون تشجعه على أن يصفر بفمه لحن الأغنية (إنها تتعاطف معه وتتمنى لو يتم إنقاذه - المترجم)، وتسمع الأم صوت الصفير، ويذهب الأب للبحث عن ابنه،

وتستمر الأم فى الغناء. إننا نعلم أن لقاء أفراد العائلة جميعًا أصبح وشيكًا، ووحدة المشهد والحدث المتوازى يتحققان من خلال الأغنية.

أما المشهد الثالث الذى سوف نناقشه هنا فهو محاولة الاغتيال، التى تقع خلال حفل موسيقى فى قاعة ألبيرت هول. إن تصوير الأوركسترا وهى تعزف هو الأكثر تقليدية بين كل المشاهد، والوحدة تأتى من الموسيقى، التى ألفها وقادها بيرنارد هيرمان. وخلال اثنتى عشرة دقيقة ونصف، يسجل هيتشكوك بصريًا محاولة الاغتيال كأنه يقود أوركسترا أيضًا.

أما شخصيات سيمفونية هيتشكوك فهم جو ماكينا، وزوجها، والقاتل، ومساعدته، والضحية رئيس الوزراء وصحبه، وقائد الأوركسترا هيرمان، والعازف الفردى، وأفراد الأوركسترا (مع اهتمام خاص بعازف الصنج النحاسية)، وبالطبع جمهور الحفل الموسيقى.

إن هيتشكوك يقطع بين كل هذه الشخصيات جميعًا، محاولاً أن يجعلنا نتتبع السيمفونية، لأن لحظة الاغتيال سوف تكون عندما يقرع عازف الصنج النحاسية آلته. ومن خلال جو، حاول هيتشكوك أن يبقى المتفرج منتبهًا لتقدم محاولة الاغتيال، ومكان القاتل، ورفعه المسدس. ولكى يحافظ هيتشكوك على التوتر، فإن دكتور ماكينا يصل قبل لحظات قليلة من الاغتيال، ومحاولته لإيقاف القاتل تضيف مزيدًا من التشويق على ما يحدث.

أسرع هيتشكوك بإيقاع المونتاج المتسارع نحو لحظة القتل وقرع الصنج النحاسية، التى يأمل القاتل فى أن صوتها سوف يغطى على صوت انطلاق الرصاص من مسدسه. وقبل قرع الصنج مباشرة، تصرخ جو، ويطلق القاتل الرصاص قبل اللحظة الموعودة، كما أن صرخة جو جعلت رئيس الوزراء يتحرك من مكانه، لذلك أصيب بجرح فقط بدلاً من أن تقتله الرصاصة. وعلى الرغم من أن القاتل يلقى مصرعه بعد عراك مع دكتور ماكينا، فإن التوتر يكاد أن يكون قد انتهى مع قرع آلة الصنج النحاسية. وكما فى المشهدين الآخرين فإن الوحدة تنبع من الصوت، وهو هنا السيمفونية التى تعزف فى قاعة ألبيرت هول.

لا يوجد صوت فى مشهد حقل الذرة الشهير فى فيلم "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩). (الشكل ٦-١). فبدون وجود موسيقى إلا عند نهاية المشهد، كرس هيتشكوك المشهد الذى يمتد تسع دقائق والنصف للرجل والآلة: روجر ثورانديك (كارى جرانت) الذى تطارده الطائرة ذات الجناحين المزدوجين (طائرة رش المبيدات الزراعية - المترجم). وكالعادة فى أفلام هيتشكوك، فإن الهدف هو موت أحد طرفى هذا الصراع.

يتألف هذا المشهد من ١٣٠ لقطة، ويعتمد هيتشكوك على سرعة الإيقاع بدرجة أقل من المتوقع فى مثل هذا النوع من المشاهد. وبمعنى ما، فإن هذا المشهد يذكرنا أكثر بمتعة مشهد قاعة ألبيرت هول فى فيلم "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم"، إذا ما قارناه بالقوة العاطفية فى مشهد الحمام من فيلم "سايكو". وربما كان هيتشكوك يستمتع بالتحدى البصرى لهذين المشهدين، كما أن فيلمه يدعونا لأن نستمتع بالرياضة الذهنية فى الصراع. إن البطل فى موقف ضعيف، ومع ذلك فإنه ينجح فى حقل الذرة وفى قاعة ألبيرت هول. إن الأمر على العكس تمامًا من مشهد الحمام: إحساس الانتصار وليس التعذيب.

فى مشهد حقل الذرة استخدم هيتشكوك الكثير من الحس الساخر، فبعد أن يصل ثورانديك إلى الطريق الخالى فى ولاية أيوا، ينتظر لقاء جورج كابلان، لكننا نعلم أن كابلان، فالحقيقة أن من يطاردون ثورانديك يتصورون أنه كابلان. وتمر السيارات بثورانديك، وينزل رجل من سيارة، ويقترب منه ثورانديك، ويسأله إذا ما كان هو كابلان، فينفى الرجل ذلك ويقول إنه فى انتظار وصول حافلة. وفى الوقت الذى تصل فيه الحافلة، يقول الرجل لثورانديك إن الطائرة التى ظهرت على البعد ترش المبيدات على المزروعات، لكن لا توجد مزروعات هنا. إن هذا الحس الساخر يسبق الهجوم على ثورانديك، هذا الهجوم الذى سوف يبدأ على الفور.

وخلال الهجوم، يشعر ثورانديك بالمفاجأة، لكنه يشعر أيضًا بمتعة أنه يحبط الهجوم، الذى لن ينتهى إلا عندما تصل شاحنة محملة بالوقود، وإن كان هو نفسه معرضًا للقتل بسبب الشاحنة، وعندما تصطدم الطائرة بالشاحنة تبدأ الموسيقى، وعندما ينتهى الخطر يتصاعد صوت الموسيقى، ويهرب ثورانديك باختطاف شاحنة من سائق كان قد توقف ليتفرج على النار التى اندلعت بسبب التصادم.

فى هذا المشهد لصراع بين الإنسان والآلة، تمضى العناصر البصرية بشكل يكاد يكون رياضيًا، ويشعر المتفرج بمتعة الفرجة من بعيد (دون توحد مع الشخصية - المترجم). وبدون وجود الصوت فإن المعركة تبدو مجردة أو تجريدية، وبلا مشاعر جامحة يتلاعب بها المخرج، ومع ذلك فإن الصراع ساحر، مثل مشاهد مباراة فى الشطرنج، إنها معركة ذهنية أكثر من كونها وجدانية.

إن المشهد يظل ممتعًا على نحو غريب، وعلى الرغم من أننا لا ننفعل معه بشكل عاطفى مثلما كان الحال فى مشهد الحمام، فإن مشهد حقل الذرة يظل إنجازًا مهمًا فى مجال المونتاج الخالص.

حالات الحلم: الذاتية والحركة

ربما ليس هناك بين أفلام هيتشكوك ما هو أكثر تعقيدًا وطموحًا من فيلم "دوار" (١٩٥٨)، والذى يحكى قصة المخبر السرى سكوتى (جيمس ستيوارت) الذى يعانى من الخوف من الأماكن العالية مما يضطره إلى التقاعد (الشكل ٦-٢). يتم استئجار المخبر بواسطة أحد رفاق الدراسة لكى يتعقب زوجته مادلين (كيم نوفاك)، والتى يخشى من ميولها الانتحارية، بسبب استحواذ شبح أحد أسلافها عليها والذى كان قد انتحر فى الماضى. إنها تنتحر بالفعل بأن تقفز من برج كنيسة، ولكن بعد أن يكون سكوتى قد وقع فى حبها. يصاب سكوتى بالإحباط، ويسير هائمًا فى شوارع سان فرانسيسكو حتى يجد امرأة تشبه مادلين، وفى الحقيقة إنها المرأة نفسها. إنها أيضًا وقعت فى حبه، وهى تسمح له بأن يعيد تشكيل ملامحها لكى تصبح صورة حبه

الضائع مادلين، وهى تصبح كذلك بالفعل، لكنه فى النهاية يكتشف أنها قد خدعته بالاشتراك مع زوج مادلين، لقد كانا يعلمان أنه لن يتتبعها على سلم الكنيسة؛ لأنه يخاف الأماكن المرتفعة، لقد كان الشخص الملائم تمامًا لكى يكون شاهد "الانتحار". وعندما يكتشف جريمة القتل، يأخذها إلى برج الكنيسة، حيث تعترف هى ويتغلب هو على خوفه من الأماكن المرتفعة. وفى البرج تقع هى بالمصادفة لتلقى حتفها، ويبقى سكوتى وحده متأملاً هواجسه وفقدانه.

إن هذه القصة شديدة القتامة تعتمد على التوحد مع سكوتى، يجب علينا أن نقبل خوفه من الأماكن المرتفعة، واستحواذ مادلين عليه، وحالات أوهامه، وحبه، واكتشافه، يجب أن تنتقل جميعًا إلينا من خلال المونتاج.

فى البدايات الأولى من الفيلم، يستخدم هيتشكوك لقطات قريبة جدًا ولقطات عامة جدًا لكى يؤسس مصدر مرض سكوتى: خوفه من الأماكن المرتفعة. إن هيتشكوك يقطع من لقطة ليده وهى تقبض على ما يؤمن له عدم الوقوع إلى لقطات عامة للمسافة بينه وبين الأرض. وكلما أصبح موقف سكوتى أكثر قلقًا وخطرًا فى نهاية المطاردة، فإن الكاميرا تتحرك بعيدًا عن الأرض لتصور فقدانه للمنظور. إن اللقطات القريبة جدًا، واللقطات البعيدة جدًا، وحركة الكاميرا الذاتية، تخلق إحساسًا بالهلع والفقدان فى اكتشافه لمرضه. إن المشهد صادم، ليس فقط بسبب مصرع زميله رجل الشرطة ولكن أيضًا لفقدان البطل سيطرته على مصيره. إن فقدان السيطرة ذاك، والذى ينبع من خوفه من الأماكن المرتفعة، سوف يكرر نفسه عندما يقع فى حب مادلين، وعندما يتولى مهمة تعقبها فإنه يقع فى حبها؛ لأنه يراقبها.

إن استحواذ مادلين على سكوتى يتم خلقه بالطريقة التالية: يتبع سكوتى مادلين فى أماكن مختلفة، متحف، منزل، مقبرة، وهو يراقبها من وجهة نظره الذاتية. إن هذا الاستحواذ البصرى يتضمن استحواذًا عاطفيًا متزايدًا. إن ما يفعله يتجاوز مجرد العمل أو الوظيفة. وعندما يعطى هيتشكوك وقتًا كبيرًا من الفيلم لمراقبة سكوتى لمادلين، فإنه يدفع المتفرج بذكاء إلى التوحد مع هواجس سكوتى المتنامية.

هناك لقطة لوجه سكوتى كاملاً وهو فى السيارة، هذه اللقطة تتكرر مثل نغمة القرار فى هذه المشاهد، ولقطات تتبع سيارة مادلين وهى تتحرك فى شوارع سان فرانسيسكو هى لقطات آسرة، لأننا نرى السيارة فقط ولا نرى لقطة قريبة أو متوسطة لمادلين، العنصر البشرى المتاح لنا هو لقطة متوسطة لسكوتى. ومن خلال هذا التتابع يؤسس هيتشكوك وساوس وهواجس سكوتى باعتبارها غير منطقية - إذا وضعنا فى الاعتبار المسافة بينه وبين مادلين، غير منطقية مثل خوفه من الأماكن المرتفعة.

هناك مشهد مهم آخر يقع فى برج الكنيسة حيث تنتحر مادلين، بينما يراقبها سكوتى، عاجزًا عن أن يصعد إلى مستوى أكثر ارتفاعًا على سلم البرج. إن خوف سكوتى من الارتفاعات يلعب دورًا رئيسيًا، ويتم تصوير المشهد من خلال وجهة نظره. إنه يرى مادلين بسرعة وهى تصعد السلم، إنها ليست إلا ظلاً يتحرك بسرعة، وهو ينظر من أسفل إلى قدميها وجسدها وهى تصعد بعيدًا عنه، وتتأكد وجهة نظر سكوتى بالقطع إلى لقطات ينظر فيها إلى أسفل، ويتزايد الإحساس ببعد المسافة عن الأرض، وعندما يصبح مرتفعًا بما فيه الكفاية فإنه يستولى عليه الخوف، ومثلما حدث فى المشهد الأول فإن إحساسه بالمنظور يتغير لأن اللقطة المتحركة تؤكد على التحرك الواضح لأرضية الكنيسة (بما يوحى بالدوار - المترجم)، وهذه اللقطات تتقاطع مع رؤيتنا لسكوتى وهو يقف على السلم، ويتزايد الخوف. إن مادلين تستمر فى الصعود، وتتقاطع لقطاتها مع لقطات لإبطاء سكوتى وأرضية الكنيسة. وسرعان ما يصاب سكوتى بالشلل، ثم نسمع صرخة، ولقطة من وجهة نظر لجثة تسقط. لقد ماتت مادلين.

وهكذا تتشارك سرعة الإيقاع، ووجهة النظر، والصوت، فى هذا المشهد لكى تخلق إحساسًا بهلع سكوتى، ثم بيأسه بسبب فشله فى مهمته، والمونتاج هو الذى خلق هذا الإحساس والهلع واليأس، وما يتبقى الآن فى فيلم "دوار" هو خلق مشاعر الولادة من جديد فى عالم الحلم الداخلى المتزايد لدى سكوتى.

إن هذا هو ما يحدث عندما يصر سكوتى على أن ترتدى جودى ملابس تشبه مادلين، وتضع ماكياجًا يشبه ماكياجها، وبمجرد أن تصبغ شعرها وتضمه لكى يشبه

شعر مادلين يحدث الآتى: من وجهة نظر سكوتى فإن جودى تخرج من غرفة النوم إلى ضوء أخضر، فى الحقيقة أن الغرفة تسبح فى العديد من الألوان المختلفة بين الأخضر والأحمر، إنها تظهر من بين الضوء وتصبح فى البؤرة عندما تولد مادلين من جديد. يعانقها سكوتى ويبدو كأنه فى حالة هدوء وسكينة، ويقبلها فى حرارة وتدور الكاميرا حولهما، وبدوران الكاميرا دورة كاملة فى ٣٦٠ درجة، والشخصيتان فى لقطة متوسطة، تتغير خلفية الغرفة إلى اللون الأسود خلفهما، ويحل محلها الإسطبل الذى تعانق فيه سكوتى ومادلين لأول مرة، ومع استمرار دوران الكاميرا يسود الظلام ثم تعود غرفة الفندق إلى الظهور فى الخلفية. وهكذا من خلال هذا المشهد القصير، يولد الحب والأمل مرة أخرى، ويبدو أن الحياة قد عادت إلى سكوتى.

ولأن هذا فيلم لهيتشكوك، فإن السعادة لن تدوم، فسرعان ما سوف يأتى مشهد برج الكنيسة، وهذه المرة فإن جودى هى التى تموت.

وفى المشهد الذى تضع فيه جودى ماكياج مادلين، يستخدم هيتشكوك وجهة النظر الذاتية، وحركة الكاميرا، واللقطة المتوسطة ذات البؤرة العميقة، لكى يقدم لنا السياق كاملاً. إن المونتاج فى هذا المشهد ليس معقداً، وتجاور اللقطات وتداخلها يبقيان فى الحدود الضرورية فقط لتحقيق التأثير المطلوب.

خاتمة

كان هيتشكوك فناناً يمتلك المهارة البارعة فى المونتاج، وقام بتجريب وتنقيح العديد من التقنيات الكلاسيكية التى كان جريفيث وإيزنشتين قد طوراها. وهو لم يقم بالتجريب فقط فى الصوت والصورة، لكنه استمتع أيضاً بهذا التجريب، وساعدت متعته على توسيع مخزون المونتير فى الوقت الذى زادت فيه من متعة المتفرج، وتلك كانت هى موهبته المتفردة.

الهوامش

(١) إن هذه العبارة يمكن تحديها باستخدام مشهد سلالم الأوديسَّة فى "بوتمكين"، أو مشهد تبادل إطلاق النار فى نهاية فيلم "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩). إنها جميعًا مشاهد عن القتل، ويجب الاعتراف بعلاقتها بأفكار وأفلام إيزنشتين. أيها هو الأعظم؟ تلك نقطة ليست ذات موضوع، لأنها جميعًا مشاهد متميزة.

(٢) روبن وود، "إعادة رؤية أفلام هيتشكوك"، نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩٨٩، ص١٤٦.

(٣) المرجع السابق، ص١٤٧.

(٧)

تقنيـــات جـــديدة

حدثت تغيرات خلال خمسينيات القرن العشرين، فعلى المستوى الاقتصادى جاء مرسوم عام ١٩٤٧ الذى يقضى بمنع الاحتكار، وأدى إلى حرمان شركات الإنتاج السينمائى الكبرى من دور العرض التى تملكها، بإضافة إلى التهديد المتزايد من جانب التليفزيون الذى كان يوحى بأن هذه البدعة قد تستحوذ على السوق الذى كانت تملكه السينما. وكما كان الحال عند حلول الصوت فى العشرينيات، فإنه كان للابتكارات الجديدة تأثيرها على الطريقة التى يتم بها مونتاج الأفلام، وكانت هذه النتائج محافظة فى البداية، لكنها تحولت إلى الإبداع والابتكار فى فترة لاحقة.

وسوف يركز هذا الفصل على اثنين من الابتكارات، كان لكل منهما تأثيره المختلف على السينما. كان الأول هو الانجذاب إلى الشاشة العريضة، بما فى ذلك المخترعات لمقاس ٣٥ مم مثل السينيراما، والسينماسكوب، والفيستافيجن، والبانافيجن، والاختراعات لمقاس ٧٠ مم مثل تود إيه أوه، والتكنيراما، والسوبرتكنيراما، وإم جى إم ٦٥، وأخيراً إيماكس. وفى كل أنحاء العالم، تنبت البلدان المختلفة مخترعات مشابهة تعتمد على العدسات التى تغير أبعاد المنظور أفقياً أو رأسياً، مثل فوليوسكوب. وإذا كان هدف السينماسكوب والأنواع الأكبر هى زيادة عنصر الفرجة المبهرة فى التجربة السينمائية، فإن الابتكار الثانى الذى سوف نتناوله، وهو سينما الحقيقة (أو الحقيقة السينمائية)، بأسلوبها الخاص فى الإضاءة بما لا يجعل المتفرج واعياً به، كان لها قصد متناقض

تماماً، وهو أن تجعل التجربة السينمائية أكثر واقعية وحميمية، بما يتضمنه ذلك من تأثير على الأسلوب.

وكلا الابتكارين كانا يعتمدان على التكنولوجيا، ولكل منهما هدف محدد لتحقيقه فى ذهن المتفرج، وكل منهما كانت له آثاره على المونتاج.

الشاشة العريضة

لكى نضع الشاشة العريضة فى سياقها، فإن من المهم إدراك أنه قبل عام ١٩٥٠ كانت الأفلام تعرض فى التناسب الأكاديمى لأبعاد الشاشة، وهو العرض إلى الارتفاع ١:١,٣٣ (الشكل ٧-١).

كان هذا التناسب هو السائد فى فتحة عدسة الكاميرا وآلات العرض. لكن كانت هناك استثناءات، ففى عام ١٩٢٧ استخدم أبيل جانص شاشة ثلاثية عند تصويره لبعض المشاهد فى فيلمه "نابليون" (١٩٢٧) بثلاث كاميرات، ثم عرض هذه الصور فى وقت واحد، وكانت النتيجة مبهرة تماماً (الشكل ٧-٢).

أصبح التناسب فى هذه المشاهد ١:٣، وكان تأثير المونتاج مذهلاً. كيف يمكن للمرء أن يستخدم لقطة قريبة؟ ماذا يحدث عندما تتحرك الكاميرا؟ هل كان القطع من الحركة إلى حركة أخرى قطعاً مهتزاً أو مربكاً لدرجة ضياع قوة التقاليد المونتاجية؟ لكن الصعوبات فى تجربة جانص لم تفرض تحديات أمام صناع الأفلام لأن تقنية الشاشة الثلاثية لم تستخدم على نطاق واسع. وكان هناك صناع أفلام آخرون استمروا فى التجريب فى شكل الشاشة، فدافع إيزنشتين عن الشكل المربع، بينما قدم كلود أوتان لارا فى أفلامه "لكى نصنع ناراً" (١٩٢٨) شاشة عريضة كانت أحد أفلام السينماسكوب، كما أن اختراع السينماسكوب ذاتها حدث فى عام ١٩٢٩، عندما ابتكر دكتور إنرى شرتيين العدسة التى تغير الأبعاد أفقياً أو رأسياً، وهو الابتكار الذى اشترته لاحقاً شركة فوكس للقرن العشرين.

لم تكن هناك حاجة ضرورية لهذا الابتكار الجديد إلا عندما انجذبت الجماهير إلى بعض البدع الجديدة المبهرة، مثل الصورة التى توحى أنها ثلاثية الأبعاد (ثرى دى). وكانت أول شاشة عريضة فى تلك الفترة هى السينيراما، وكانت هذه التقنية فى جوهرها تكرارًا لفكرة أبيل جانص: ثلاث كاميرات تسجل الصورة فى وقت واحد، وثلاث آلات عرض تعرضها (مزودة بصوت مجسم)، وهو ما أعطى المتفرج انطباعًا بأنه محاط بالأصوات والصور[١]. استخدمت السينيراما مبدئيًا لنمط أفلام الرحلات ذات الحدوتة البسيطة، وكان هذا النمط مشهورًا لدى الجمهور وهناك مجموعة صغيرة من هذه الأفلام تم إنتاجها بتقنية السينيراما، كان أشهرها "كيف تم كسب الغرب" (١٩٦٢). كان النظام معقدًا، والتقنية مكلفة، وفى النهاية فإنها لم تستطع أن تكون قابلة للحياة من الناحية الاقتصادية.

أما السينماسكوب الخاصة بشركة فوكس لقرن العشرين فقد كانت جماهيرية وتساوى تكلفتها من الناحية الاقتصادية، وأثبتت نجاحها، وبدأت مع فيلم "الرداء" (١٩٥٣) لتؤكد قدرتها على التطبيق العملى، وسرعان ما قامت الشركات الكبرى بصنع نسخها لهذه التقنية. فباستخدام العدسات التى تضغط أبعاد الصورة من جانبيها، كان من الممكن التصوير على الفيلم الخام المعتاد من مقاس ٣٥ مم، وعندما يتم عرض هذه الصورة بشكل معتاد فإنها تظهر مشوهة، لكن عندما تعرض باستخدام عدسة تضغط أبعاد الصورة من أسفل وأعلى تظهر الصورة بأبعادها الطبيعية ولكن أعرض مما كانت عليه من قبل (الشكل ٧-٣).

ومن تقنيات الشاشة العريضة الأخرى الجديرة بالذكر تقنية فيستافيجن، وهى رد فعل شركة باراماونت لتقنية السينماسكوب. وفى هذه التقنية كان الشريط من مقاس ٣٥ مم يعرض بشكل أفقى بدلاً من الطريقة الرأسية، وكانت النتيجة صورة أدق ومرونة أكبر فى الصوت، وكانت الصورة المسجلة أعرض مرتين من الكادر ٣٥ مم التقليدى، وأطول قليلاً. ومن أجل فيستافيجن، اختارت شركة باراماونت تناسبًا جديدًا لأبعاد الشاشة العريضة، هو ١:١,٨٥، وهو المقاس الذى تبنته صناعة السينما فيما بعد ليصبح المقاس المعيارى السائد.

أما المقاسات الأخرى الأعرض من الشريط الخام، مثل ٧٠مم، و٦٥مم، وتود إيه أوه، وبانافيجن ٧٠، فقد كان تناسب أبعاد الشاشة فيها هو ٢,٢:١، وفيه متسع على الفيلم الخام لأربعة مسارات مغناطيسية للصوت. إن الكادر الأعرض لم يسهل فقط صوتًا أضخم، لكنه أعطى أيضًا صورًا أوضح على الرغم من مساحة الشاشة الكبيرة. وتقنية إيماكس شبيهة بتقنية فيستافيجن فى أنها تسجل على فيلم خام مقاس ٧٠مم بدور أفقيًا، وعلى العكس فيستافيجن التى تعرض بشكل رأسى معتاد، فإن إيماكس تعرض أفقيًا، ومن ثم فإنها تتطلب آلات عرض خاصة بها، وصورتها ضعف صورة ٧٠مم المعتادة، والوضوح الناتج عن هذه التقنية مذهل.

ومن بين كل هذه المقاسات، فإن النظم التى أثبتت قدرتها على التطبيق من الناحية الاقتصادية كانت النظم التى جعلت السينماسكوب أكثر كمالاً، ومن هذه النظم بانافيجن. كانت الأفلام المبكرة بنظام السينماسكوب تعانى من بعض المشكلات فى اللقطات القريبة واللقطات المتحركة، وفى أوائل ستينيات القرن العشرين عندما حلت بانافيجن مكان السينماسكوب وفيستافيجن، تم التغلب على هذه المشكلات، وأصبحت الشاشة العريضة هى السائدة فى صناعة السينما(٢).

والتناسب المعيارى اليوم لأبعاد الشاشة هو ١,٨٥:١، على الرغم من أن بعض الأفلام التى تقدم للجمهور بشكل خاص، وتكون ذات إنتاج ضخم ويتم تصويرها بعدسة ضاغطة للأبعاد على مقاس ٣٥مم يتم تكبيرها إلى ٧٠مم، هذه الأفلام تكون فى تناسب ٢,٢:١ لذلك فإن صورتها أعرض، مثلما هو الحال فى أفلام "هووك" (١٩٩١) و"المدمر٢" (١٩٩١)، التى تعرض بطريقة مشابهة لأفلام السينماسكوب المبكرة، ومشكلات المونتاج فيها مشابهة(٣).

إن مسألة المونتاج فى مقاس ١,٣٣:١، فيما يخص اللقطات القريبة، والانتقال من مقدمة الكادر إلى خلفيته، واللقطة المتحركة، كانت قد تطورت، واعتاد المخرجون والمتفرجون على نمط محدد من المونتاج. وبحلول الكادر الأعرض مرتين من الكادر المعتاد، فإن كل العلاقات بين مقدمة الكادر وخلفيته تغيرت.

فى الشكل (٧-٤) شخصيتان، الأولى فى مقدمة الكادر والأخرى فى خلفيته، وفى الأعلى يظهران فى كادر من مقاس معتاد، وفى الأسفل فى كادر سينماسكوب. فى كادر السينماسكوب تظهر الشخصيتان بعيدتين أكثر عن بعضهما، وهناك مساحة خالية فى الكادر تخلق مستطيلاً داخلياً. إن هذه الصورة تؤثر على العلاقة المتضمنة بين الشخصيتين، كما لم تعد العلاقة بين مقدمة الكادر وخلفيته هى العلاقة المعتادة. وهكذا فإن على المخرج أن يواجه الآن مشكلة تلك المساحة الخالية فى وسط الكادر، كما أن المعانى المتضمنة فيما يخص الاستمرارية والمعنى الدرامى أصبحت أكثر بروزاً. إن كادر الشاشة العريضة يغير المعنى، وعلى المخرج والمونتير إدراك تأثير الكادر العريض فى عملهما.

إن مسألة الشاشة العريضة تؤدى إلى نوع من تشتيت القطعات المطابقة، واللقطات المتحركة، والقطع من لقطة عامة جداً إلى لقطة قريبة جداً، لأن الشاشة العريضة تشوه الأشياء والناس الموجودين بالقرب من الكاميرا. وبسبب ضيق عمق المجال فى العدسة، فإن المحافظة على البؤرة فى اللقطات المتحركة تفرض نوعاً آخر من المشكلات، والنتيجة كما كان المرء يرى فى أفلام السينماسكوب الأولى، مثل "الرداء" - هى مونتاج أكثر حذراً وأبطأ إيقاعاً.

وحاول بعض صناع الأفلام استخدام الشاشة العريضة على نحو إبداعى، ليثبتوا أن تطورات التقنيات الجديدة ليست غاية فى حد ذاتها، لكنها فرص جديدة للابتكار.

الشخصية والبيئة المحيطة

استخدم عدد من صناع الأفلام التقنية الجديدة للشاشة العريضة لمحاولة الدخول إلى أعماق أبعد فى أنماط أفلام الحركة والمغامرات، التى كانت فى الشاشة العريضة. وصنع كل من أوتو بريمنجر وأنطونى مان أفلام الويسترن باستخدام السينماسكوب، وعلى الرغم من أن مان أصبح فيما بعد أقوى المبتكرين فى استخدامها، فإن بريمنجر

فى فيلمه "نهر بلا عودة" (١٩٥٤) أثبت كيف أن العلاقة الجديدة بين المقدمة والخلفية داخل الكادر يمكن أن توحى بدلالات سردية فرعية مهمة للقصة.

ولا يقدم فيلم "نهر بلا عودة" الإيقاع السريع الذى يميز اللحظات الدرامية فى فيلم الويسترن "شين" (١٩٥٣) على سبيل المثال، وليست فيه اللقطات الكبيرة المتوترة كما فى فيلم "عز الظهيرة" (١٩٥٢)، وكانت تلك من سلبيات تقنية الشاشة العريضة. لكن ما يجسده فيلم "نهر بلا عودة" هو تلك البراعة فى استخدام اللقطات للإيحاء بعلاقة الشخصية ببيئتها المحيطة، وبصراعها الدائم مع البيئة. إن المزارع (روبرت ميتشوم) يحاول أن يهرب من الهنود الحمر، يصحبه ابنه، وإحدى معارفه (مارلين مونرو)، وعليهم أن يمضوا فى النهر ليصلوا إلى أقرب مدينة. إن منحدرات النهر وتهديد الهنود يذكراننا دائمًا بهذه البيئة المعادية. إن النهر والجبال والوديان جميلة، لكنها ليست رومانسية ولا مرحبة. إنها مستمرة ولامبالية بالشخصيات. ولأن البيئة تملأ الخلفية فى معظم الصور، فإننا نتذكر على الدوام السياق الذى تعيش فيه الشخصيات. وضع بريمنجر الشخصيات فى مقدمة الكادر، عادة فى لقطات متوسطة تظهر فيها تصرفاتهم، ونحن نتوحد معهم كلما مضت القصة، ومع ذلك فإن البيئة فى الخلفية حاضرة دائمًا. ومن الملاحظ أيضًا زاوية الكاميرا ووضعها، فهى ليست قريبة فقط من الشخصيات، ولكنها فى مستوى العين أيضًا، إنها لا تنظر إلى الشخصيات من أعلى أو من أسفل، إنها لا تقود مشاعرنا تجاههم، بل تتركنا نتوحد معهم على نحو أكثر طبيعية.

وسرعة إيقاع المونتاج بطيئة، فابتكار بريمنجر كان فى التأكيد على العلاقة بين الشخصيات والبيئة المحيطة باستخدام المقاس العريض للفيلم والامتداد الأكبر فيه لمقدمة الكادر وخلفيته.

قام بريمنجر بتطوير هذه العلاقة إلى مدى أبعد فى فيلم "إكسوداس" (١٩٦٠). (كلمة "إكسوداس" توراتية وتعنى "الخروج"، والمقصود بها أسطورة خروج اليهود من مصر، والكلمة هنا اسم السفينة التى حملت فى الفيلم اليهود فى هربهم من أوربا - المترجم).

ومرة أخرى فإن أسلوب المونتاج تدريجى حتى فى المشاهد الرئيسية المهمة، مثل الاستعداد للهجوم على سجن عكا. وهناك مثلان يصوران كيفية استخدام المقدمة والخلفية لإقامة علاقة محددة بينهما، وفى نفس الوقت تفادى الحاجة إلى المونتاج (الشكل ٧-٥).

فى جزء مبكر من الفيلم، يحاول آرى بن كانان (بول نيومان) أن يأخذ ستمائة يهودى بشكل غير شرعى من قبرص إلى فلسطين، ومحاولته يعوقها الأسطول البريطانى. وعندما يتواصل الضابط البريطانى الكبير (بيتر لوفورد) ومساعده (رالف ريتشاردسون) مع السفينة إكسوداس، فإنه يتم تقديمها فى المقدمة، وتظهر السفينة المحاصرة فى الخلفية.

وفى جزء لاحق من الفيلم، يأخذ آرى بن كانان الممرضة الأمريكية كيتى (إيفا مارى سانت) ليريها مكان منزله. يدور المشهد على قمة جبل يطل على وادى جيزريل (زرعين بالعربية - المترجم)، حيث يقع منزله وقرية جيرانه العرب. فى هذه اللقطة يشرح آرى للممرضة تاريخ الوادى، ويدرك كل منهما مشاعر التجاذب الآخر. إن آرى وكيتى فى المقدمة ويحتضنان بالقرب من الكاميرا، أما الوادى الذى يتحدثان عنه فنراه فى خلفية الكادر. قد يستخدم صناع أفلام آخرون سلسلة كاملة من تتابع اللقطات لمثل هذه المشهد، للقطات قريبة للشخصيتين ولقطات عامة جداً للوادى، لكن لقطة بريمنجر بالشاشة العريضة حلت مكان مشهد كامل.

العلاقات

فى فيلم "شرق عدن" (١٩٥٥) اكتشف إيليا كازان العلاقات بين الشخصيات وبعضها البعض، أكثر من علاقتها بالبيئة المحيطة بها. إن الفيلم يتأمل الحواجز بين الشخصيات، كما يتأمل المسارات التى يمكن أن تتطور بها العلاقة بينهم.

يحكى فيلم "شرق عدن" قصة "الابن الشقى السيئ" كال (جيمس دين)، إن أباه ريموند ماسى) أخلاقى متدين متسرع فى إدانة تصرفات الآخرين، وتبدأ القصة مع اكتشاف كال أن أمه التى تصور أنها ماتت لا تزال على قيد الحياة، وتعيش كعاهرة فى مدينة مونتيرى، على بعد ٢٠ ميلاً من منزله.

استخدم كازان الزوايا الحادة لكى يصور كيف أن كال ينظر إلى الكبار من أعلى أو من أسفل، ولكن فى اللقطات التى تجمع كال وأخاه آرون وخطيبته آبرا (جولى هاريس) فإن الكاميرا تكون من مستوى العين، دون أن تصدر أحكامًا على الشخصيات. أما عندما ينظر كال إلى أحد والديه، فإنه يكون إما فى مقدمة الكادر أو خلفيته، وهناك حاجز بينهما - كتل الجليد أو ممرات طويلة على سبيل المثال. كما أمال كازان الكاميرا على أحد جانبيها لكى يوحى بعدم استقرار العائلة كوحدة واحدة، وهذا يتضح جيداً فى مشهد عشاء العائلة. إن هذا المشهد - خاصة محاولة الأب والابن أن يتحدثا بصراحة عن مصير الأم - هو المشهد الأول، حيث يكون القطع بين الأب والابن يجسد المسافة بينهما - لقد تحطمت العلاقة بين مقدمة الكادر وخلفيته، والرجلان منفصلان على الرغم من حاجة كل منهما للآخر. كل منهما يعيش فى عالم منفصل، والمونتاج فى هذا المشهد يصور الانفصال بينهما وعدم استقرار علاقتهما.

هناك عنصر آخر من تناول كازان جدير بالذكر، لقد وضع كازان الكاميرا فى زاوية حادة بالنسبة للحدث الذى يتم تصويره، لذلك فإن الحدث يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها بزاوية حادة، وفى الحالتين فإن وضع الكاميرا يخلق عمقًا أكبر. وبينما كان بريمنجر يميل إلى أن يدور الحدث أمام الكاميرا، فى الوقت الذى يكون فيه السياق خلف الحدث والشخصيات، بحيث تظهر العلاقة الواضحة بينهما، فإن تناول كازان أكثر عاطفية، والعمق الزائد يجعل صورة الشاشة العريضة تبدو أعرض. لقد كان كازان فى أحد المستويات يكتشف إمكانات الشاشة العريضة، أما من ناحية التأثر فإن وضع الكاميرا على هذا النحو يزيد المسافة المكانية والعاطفية بين الشخصيات.

لم يكن هناك مخرج أكثر نجاحًا فى استخدامه المبكر للشاشة العريضة مثلما كان جون ستيرجيس، والذى كان فيلمه "يوم سيئ عند قرية بلاك روك" (١٩٥٥) مثالاً يوضح كيف أن الشاشة العريضة يمكن أن تكون مصدر قوة بالنسبة للمونتير، ومن المثير للاهتمام أن ستيرجيس بدأ حياته الفنية مونتيراً.

جون ماكريدى (سبنسر تريسى) محارب قديم ذو ذراع واحدة فقد الأخرى فى الحرب العالمية الثانية. نحن فى عام ١٩٤٥، وجون سافر إلى القرية الصحراوية الصغيرة بلاك روك، لكى يعطى وسامًا إلى والد الرجل الذى مات وهو ينقذ حياته. والمشكلة أن هذا الأب وابنه كانا يابانيين أمريكيين، ولدى هذه المدينة سر، إن أغنى أثريائها رينو سميث (روبرت رايان) وأتباعه قد قتلوا الأب كيموكو، فى نوبة غضب مخمور فى أعقاب الهجوم اليابانى على ميناء بيرل هاربر الأمريكى. يحاول سكان المدينة إخفاء هذا السر، لكن سرعان ما يكتشف ماكريدى الحقيقة، وخلال ٤٨ ساعة، تتحول مهمة ماكريدى الأصلية فى إعطاء وسام الشرف إلى الأب، إلى صراع للبقاء على قيد الحياة فى المدينة.

إن الشخصيات والحبكة فى الفيلم مُحكمة، ومتوترة، وصلبة. ومن ناحية الأسلوب، فإن ستيرجيس يكاد ألا يستعمل اللقطات القريبة، ومع ذلك فإن التوتر والعاطفة فى القصة يظلان قويين، ولقد حقق ستيرجيس هذا التوتر من خلال استخدامه الذكى للشاشة العريضة، وتطبيقه للمونتاج الديناميكى فى المشاهد المهمة.

هناك مشهدان جديران بالذكر بسبب مونتاجهما الديناميكى، وهما مشهد القطار الذى يظهر أثناء نزول التيترات، ومشهد مطاردة السيارة فى الصحراء. إن السمة الأساسية فى مشهد القطار هى الأرض القاحلة التى يمضى فيها القطار، ليس هناك بشر أو حيوانات، أو إشارة لوجود مستوطنات. والطريقة التى صور بها ستيرجيس القطار تعمق إحساس الاتساع فى البيئة المحيطة، فقد قام بالتصوير من طائرة هليوكبتر، ومن شاحنة، وعلى قضبان أمام القطار مباشرة، وبذلك خلق ستيرجيس

إحساساً بالحركة. ومن خلال التبادل بين لقطات من زوايا حادة تظهر قوة القطار فى اختراق لهذه الأرض الشاسعة، ولقطات مسطحة يظهر فيها القطار والأرض كأنهما مسطحان، استطاع ستيرجيس أن يصنع تبادلاً بين صدام الأشياء وتعايشها معًا، واستخدامه للزوايا العلوية والسفلية يعمق إحساس الصراع.

وهكذا فإن الحركة، وتنويع وضع الكاميرا وزاويتها، والقطع إلى الحركة، تخلق جميعًا طوال المشهد حالة ديناميكية يتم فيها توليد الخطر والصراع والترقب من خلال المونتاج. إلى أين يذهب القطار؟ لماذا يقف فى تلك الأرض المنعزلة؟ إن هذا المشهد يعد المتفرج لأحداث الصراع داخل القصة.

وبعد أن يقدم لنا الفيلم جون ماكريدى، يستخدم ستيرجيس على الفور الشاشة العريضة لكى يصور بطله داخل حالة الصراع بينه وبين معظم أهل المدينة. إن ستيرجيس لا يستخدم اللقطات القريبة، فهو يفضل لقطة الثلاثة أرباع، أو اللقطة الأمريكية (اللقطة التى يظهر فيها الشخص من رأسه حتى منتصف ساقيه تقريبًا - المترجم). ومثل هذه اللقطات ليست عاطفية بدرجة كبيرة، لكن ستيرجيس يضع شخصياته داخل اللقطة على نحو يظهر الصراع الدائم بدلاً من أن يستخدم اللقطة القريبة.

وعلى سبيل المثال، يوجه عامل التلغراف فى المحطة التحية إلى ماكريدى، الذى يقف على يسار الشاشة بينما يقف عامل التلغراف على يمينها. إن الكاميرا لا تقترب من ماكريدى كثيراً، وعلى الرغم من أنه يحتل مقدمة الكادر، فإن عامل التلغراف يحتل خلفيته، وفى وسط الكادر هناك الصحراء والجبال. إن المسافة بين الرجلين توحى بالمسافة الدرامية بينهما. لقد كان من الممكن أن يقوم ستيرجيس بتجزئة المشهد إلى لقطات، لكنه هنا يستخدم عرض الكادر لكى يقدم معلومة درامية داخل لقطة واحدة دون قطع.

اتبع ستيرجيس نفس القاعدة فى المشاهد الداخلية، فعندما يذهب ماكريدى إلى فندق نراه مرة أخرى على يسار الكادر، وموظف الفندق على اليمين، بينما يبقى وسط الكادر فارغًا، وفى جزء لاحق من نفس المشهد يحتل الطبيب المتعاطف الخلفية، بينما

يحتل فتوات المدينة وسط الكادر، فى الوقت الذى يقف فيه خصم البطل، سميث، فى مقدمة الكادر إلى اليسار. ومن النادر أن يترك ستيرجيس جزءًا من الكادر بلا وظيفة، فعندما يستخدم الزوايا الحادة فإنه يوحى بعلاقات القوى المتعارضة، اليسار مقابل اليمين، أو مقدمة الكادر مقابل الخلفية. وعندما استخدم اللقطات المسطحة فإن هذه القوى المتصارعة تواجه الواحدة الأخرى بطريقة أقل إثارة للاهتمام، لكنها تظل متعارضة. وبدلاً من الاعتماد على التصادم بين اللقطات لكى يوحى بالصراع والتوتر العاطفى، فإن ستيرجيس استخدم المساحات فى الشاشة العريضة وتنظيمها لكى يوحى بالصراع، وبذلك فإنه تحاشى المونتاج دون التقليل من قوة وقسوة الصراع، لأن القوة تظل طوال القصة تنتقل من طرف إلى آخر، على النحو الذى لا ينعكس فى التكوينات البصرية. وباستخدام الشاشة العريضة على هذا النحو، تحاشى ستيرجيس المونتاج إلى أن يحتاج إليه احتياجًا حقيقيًا، وعندما كان يلجأ إلى المونتاج الديناميكى، مثل مشهد مطاردة السيارة، فإن المشهد يتسم بالقوة؛ لأن إيقاع الفيلم يتغير بشكل درامى.

لقد استطاع ستيرجيس أن يستخدم الشاشة العريضة كعنصر درامى فى الفيلم، ليخلق قصة شخصيات فى صراع فى مكان يمكن أن تستخدمه هذه الشخصيات لتجسيد قسوتها وقوتها، وكانت الشاشة العريضة والمونتاج متشاركين فى الفيلم لتحقيق هذا المعنى.

الخلفيــة

استخدم المخرج ماكس أوفولس تقنية السينماسكوب فى فيلمه "لولا مونتيه" (١٩٥٥). إن الفيلم من الناحية البنائية، هو دراسة فى حياة لولا مونتيه، المرأة الجميلة من القرن التاسع عشر، التى أصبحت عشيقة لموسيقيين كبار، وفى النهاية عشيقة لملك بافاريا. القصة تروى باستخدام الزمن المضارع، إن لولا مونتيه التى تحتضر هى العرض الرئيسى فى السيرك، وعندما تتأمل حياتها فإن ممثلى السيرك يجسدون ذكرياتها،

بينما تتقاطع مشاهد فلاش باك لحياة لولا الشابة والمراحل المهمة فيها فى تمثيل ممثلى السيرك لهذه المرحلة، وبعد أن تنتهى من رواية حياتها تلفظ أنفاسها الأخيرة.

كان أوفولس من أمهر المخرجين الذين يستخدمون حركة الكاميرا، وكان مهتمًا بالماضى (الخلفية) وبالحاضر (مقدمة الكادر)، وبالحركة الدائمة بينهما. وعلى سبيل المثال، ففى بداية الفيلم يتم تقديم رئيس لاعبى السيرك (بيتر أوستينوف) وحده فى مقدمة الكادر، بينما تكون لولا (مارتين كارول) وبقية لاعبى السيرك فى أقصى الخلفية. وعندما تبدأ القصة تكون لولا نفسها فى مقدمة الكادر، لكن عندما نمضى فى قصة الماضى (علاقتها مع فرانز ليست، وسفرها إلى إنجلترا، وزواجها الأول)، فإن لولا تبدو غير متأكدة إذا كانت هى مهمة أم لا. إن ما تريده (زوج وسيم، أو أن تصبح أكثر نضجًا) يتم تقديمه فى الجزء الأوسط من الكادر، بينما هى تتأرجح تجاه مقدمة الكادر (مع ليست ثم على السفينة) أو تجاه الخلفية (مع الملازم جيمس الذى سوف يصبح زوجها الأول). ومن المثير للاهتمام أن لولا دائمة الانتقال بين مقدمة الكادر وخلفيته، لكنها لا تكون أبدًا فى وضع رئيسى فى وسط الكادر. وبهذا المعنى فإن الفيلم يدور عن إخفاقات لولا مونتيه لأنها لم تحقق أبدًا وضعًا مركزيًا فى حياة الرجال الذين عرفتهم، بمن فيهم رئيس لاعبى السيرك.

ولقطة الشاشة العريضة دائمًا محتشدة بالعناصر البصرية طوال الفيلم، لكنها مهتمة فى الأساس بالعوائق أمام سعادة البطلة، والمونتاج يعزز دائمًا هذا المفهوم، فإذا كانت البطلة تبحث عن السعادة الهاربة منها، فإن المونتاج بدوره يظل فى حالة بحث، إنه يقطع على حركة البطلة أو إلى فرقة السيرك التى تكتشف حياة لولا أو تستغلها، وبهذا المعنى فإن المونتاج يتبع المعنى بدلاً من أن يخلقه.

وباستخدام أوفولس للشاشة العريضة بهذه الطريقة، فإنه أعطى الأولوية لخلفية الكادر على مقدمته، ولبحث لولا أكثر من نجاحها، ولتحولها إلى ضحية بدلاً من انتصارها. إن الفيلم يبرز كاكتشاف للشاشة العريضة، ولم يأت من يحاكى عمل أوفولس حتى استخدم ستانلى كوبريك الشاشة العريضة والحركة بطريقة مشابهة فى فيلم "بارى ليندون" (١٩٧٥).

الشاشة العريضة بعد عام ١٩٦٠

تم التغلب بواسطة تقنية كاميرا بانافيجن على المشكلات التقنية التى ظهرت مع السينما سكوب فى مراحلها الأولى، مثل التشويه فى اللقطات القريبة والمتحركة. لقد حلت بانافيجن محل السينماسكوب والفيستافيجن من خلال أنظمة أبسط استخدمت فيها العدسات التى تغير أبعاد المنظور فى آلات العرض، وبذلك أعطت صورة للشاشة العريضة ذات تناسب أبعاد ١,٨٥:١ سواء فى مقاس ٣٥مم أو ٧٠مم، وباستخدام عدسات أكثر تغييراً لأبعاد المنظور أعطت تناسباً فى ٢,٢:١. وبالتغلب على سلبيات نظام السينماسكوب، بدأ صناع الأفلام فى مونتاج المشاهد كما كانوا يفعلون فى الماضى، واستعادوا سرعة الإيقاع، واللقطة القريبة، واللقطات المتحركة، وعادت لهذه التقنيات استخدامها السابق.

ومع ذلك فهناك عدد من صناع الأفلام صنعوا استخدامات غير عادية للشاشة العريضة، واستطاعوا التعرف على نقاط قوتها وضعفها فيما يخص المونتاج. وعلى سبيل المثال فإن أنطونى مان فى فيلم "إلسيد" (١٩٦١) استخدم اللقطات القريبة جداً والعامة جداً، وتكوين الكادر الذى يضم لقطة قريبة فى المقدمة ولقطة عامة جداً فى الخلفية. لقد صور مان العلاقات، المتصارعة فى العادة، فى كادر واحد، أو بين اللقطات التى أجرى عليها المونتاج. كما أن استخدام اللقطات القريبة جداً والعامة جداً رفع من طبيعة الصراع والعزيمة لدى البطل. ولأن هذا الفيلم يقدم أسطورة الصراعات الشخصية والقومية لبطله السيد (تشارلتون هيستون) رودريجو دياز دى بيفار، فإن التجاور بين اللقطات كان مهماً.

كما استخدم مان عرض الكادر لكى يعطى طابعاً ملحمياً لكل موقعة اشترك فيها رودريجو: المعركة الشخصية مع الرجل الذى سوف يصبح حماه، وموقعة الفرسان للسيطرة على كالاهورا، والمعركة الأخيرة الطاحنة على الشاطئ ضد الغزاة المسلمين فى شمال أفريقيا. وفى كل حالة، فإن الأجزاء المختلفة من الكادر تستخدم لكى تقدم إحدى القوى المتصارعة. وعندما يأتى الصدام فإنه يحدث فى الجزء الأوسط من الكادر

من لقطة منفردة، أو وسط مشهد مونتاجى مؤلف من عدة لقطات. لقد كان مان قوياً بشكل غير عادى فى استخدامه لكادر الشاشة العريضة لكى يقدم القوى المتعارضة، ولكى يصور الأرض التى تدور فوقها الصراعات، والقليلون من المخرجين هم الذين امتلكوا القوة البصرية التى أظهرها مان فى فيلمه "إلسيد".

أما ستانلى كوبريك فقد قدم فى مقدمة فيلمه "٢٠٠١: أوديسَّا الفضاء" (١٩٦٨) سلسلة من الصور الثابتة التى تصور عند مونتاجها إحساساً بفضاء شاسع فارغ غير مأهول. إن تلك الفترة هى الأرض عند فجر البشرية. وفى ضوء غياب الاستمرارية - فالمونتاج لا يتبع حدثًا سرديًا أو شخصًا فى حالة حركة - فإن للصور الثابتة طابعًا عشوائيًا غير متصل، تشبه نمط اللقطات التى استخدمها ألكسندر دوفشنكو فى فيلمه "الأرض" (١٩٣٠). وسوف تنبثق عن هذا النمط فكرة: الفراغ الشاسع للأرض، ويفضى هذا المشهد إلى ظهور القردة الضخمة والحيوانات. لكن من المنظور الذى نرى به هذه اللقطات، فإن الاهتمام ينصب على مونتاج المشهد، فبدون ما يشير إلى ضرورة أن تتبع لقطة ما لقطة أخرى، وبدون علاقات المقدمة والخلفية، فإن هذه اللقطات تتمتع بعشوائية أصيلة هى فى النهاية الرؤية الكامنة فى هذا المشهد. ليست هنا فكرة علمية شاملة لأنه لا يوجد بشر، وتؤكد الشاشة العريضة على الاتساع الشاسع وفقدان السياق الذى يربط بين الأشياء.

هناك أيضًا عدد من صناع أفلام آخرين تميزوا باستخدامهم الخاص للشاشة العريضة لتقديم الصراع. لقد استخدم سام بيكنباه اللقطات القريبة فى مقدمة الكادر وخلفيته باستخدام عدسات ذات عمق ضئيل للمجال (أى أنها تستطيع التركيز على مستوى واحد دون الآخر، إذا ركزت البؤرة على مقدمة الكادر اختفت الخلفية، والعكس صحيح - المترجم)، لتكون النتيجة تضييق الفجوة بين شخصية على يسار الكادر، وشخصية أخرى على اليمين سواء كانت صديقًا أو خصمًا. إن النتيجة شعور حاد بضيق المكان وليس اتساعه. كما استخدم سيرجى ليونى نفس التناول فى فيلمه "الطيب والشرس والقبيح" (١٩٦٧)، ففى مشهد المعركة الأخيرة - على سبيل المثال -

استخدم لقطات قريبة لكل المتقاتلين وأسلحتهم. لقد قدم الشخصية كاملة فى ثلثى الديكور، ليسمح فى بقية الكادر - لتحقيق التوازن - ببعض الفراغ، وعناصر الخلفية، أو متقاتل آخر. لقد بدا أن ليونى يستمتع بقوة اللقطات القريبة وهيمنتها، كما لو أنه كان يدرس أو يشرِّح حدثًا مهمًا.

من ناحية أخرى فإن جون بورمان كان أكثر مباشرة فى تقديمه المتقاتلين فى فيلم "جحيم فى المحيط الهادى" (١٩٦٨). تدور القصة خلال الحرب العالمية الثانية، وهناك شخصيتان فقط: جندى يابانى يحتل جزيرة منعزلة، وطيار أمريكى يجد نفسه على الجزيرة بعد إسقاط طائرته فى البحر. إن هاتين الشخصيتين تتصارعان كما لو كانا متقاتلين، ثم كإنسانين يحاولان التوافق مع الموقف الذى وجدا نفسيهما فيه. إنهما خصمان فى ثلثى الفيلم، لذلك قدمهما بورمان فى تعارض بين بعضهما البعض داخل الكادر الواحد (إلى اليمين وإلى اليسار) وداخل المشاهد المونتاجية. وما هو مثير للانتباه فى هذا الفيلم هو أن بورمان استخدم الشاشة العريضة، كما استخدم أيضًا الإمكانات التقليدية، مثل اللقطات القريبة، والقطع خارج السياق، والقطعات السريعة، وذلك لكى يحافظ على التوتر ويبنيه داخل كل مشهد. وعندما استخدم الشاشة العريضة، فإن التكوينات كانت لقطات كاملة أو متوسطة للشخصيات، ولأنه لم يرغب فى أن يقدم إحدى الشخصيتين كبطل والآخر كخصم، فإنه لم يستخدم الكاميرا الذاتية أو اللقطات القريبة، وكلما كان ذلك ممكنًا فإنه كان يُظهر الرجلين فى نفس الكادر، بما يوحى بأهمية علاقتهما الواحد بالآخر. قد يكون لأحدهما التفوق على الآخر بشكل مؤقت، لكن بورمان حاول أن يتسامى فوق الصراع القومى التاريخى، ويصل إلى دلالة متضمنة بضرورة التعاون الإنسانى. لقد ارتبطت هاتان الشخصيتان بسبب الظروف، وأكد بورمان على التعاون بينهما باستخدام صورة الشاشة العريضة، لكى يحاول التغلب على مواضعات السرد التى تساعد صانع الفيلم فى تصوير انتصار البطل فى صراعه مع الخصم. (وكل منهما له الصورة التقليدية للطيب من ناحية، والشرير من ناحية أخرى - المترجم).

هناك صناع أفلام آخرون ومتميزون فى استخدام الشاشة العريضة بطرق تتسم بالقوة، مثل ديفيد لين، الذى كان يصور دائمًا سيطرة الطبيعة على الشخصية (مثل "ابنة رايان" - ١٩٧٠)، ومايكلانجلو أنطونيونى الذى نجح فى استخدام الشاشة العريضة لتصوير الحواجز الإنسانية أمام تحقيق الذات (مثل "المغامرة" - ١٩٦٠)، ولوكينو فيسكونتى الذى استخدم الشاشة العريضة لكى يصور الصراع الطبقى فى صقلية خلال فترة حركة البعث (الحركة السياسية التى تنادى بتوحيد المقاطعات الإيطالية خلال القرن التاسع عشر - المترجم) (مثل فيلم Il Ovettepordo-1962)، وفيديريكو فيللينى الذى استخدم الشاشة العريضة لخلق إحساس قوى بالشر فوق الطبيعى الذى قوض روما (مثل "ساتير يكون فيللينى"-١٩٧٠). كما أن ستيفن سبيلبيرج استخدم زاوية الكاميرا الذاتية ليصنع تجاوراً بين الضحية المحتملة ومن يحولها إلى ضحية، وبين الإنسان والحيوان، كما فى الفك المفترس (١٩٧٥)، واستخدم أكيرا كيروساوا اللون، ووضع كتل الأحجام فى علاقات مقدمة الكادر وخلفيته فى معالجة لمسرحية "الملك لير" فى فيلم "ران" (١٩٨٥). ولم تعد الشاشة العريضة الآن عائقًا أمام المونتاج، لكنها أصبحت إمكانية إضافية بالنسبة لصانعى الأفلام لاستخدامها فى تصوير السرد بشكل بصرى.

سينما الحقيقة (أو"الحقيقة السينمائية")

دفعت الشاشة العريضة صناع الأفلام لأن يعطوا اهتماماً أكبر بالتكوين من أجل تحقيق الاستمرارية، وحثتهم على تحاشى المونتاج من خلال استخدام علاقة مقدمة الكادر وخلفيته. لقد أتاحت سينما الحقيقة مجموعة مختلفة من السمات البصرية للاستمرارية.

وسينما الحقيقة هو المصطلح الذى يستخدم لتعريف أسلوب خاص ومحدد فى صناعة الفيلم التسجيلى. لقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية تطورات فى مجال التسجيل المغناطيسى للصوت، وكاميرات محمولة أخف وزنًا، خاصة الكاميرا ١٦مم،

وأتاحت هذه التطورات التقنية أسلوباً فى صناعة الأفلام لا يلفت الانتباه؛ لأنه يحتوى على تقنيات معقدة. كما أن الفيلم الخام الأكثر حساسية، ومعدات الإضاءة الخفيفة المحمولة جعلت الإضاءة أسهل وأقل بروزاً، بحيث لم تعد بعض طرق الإضاءة المعقدة غير ضرورية. والطابع الخاص (كليشيه) بسينما الحقيقة هو الصوت الضعيف، والإضاءة الضعيفة، والصورة الضعيفة. وفى الحقيقة أن هذه الأفلام تحتوى على إحساس بالحميمية من النادر وجوده فى التجربة السينمائية، حميمية كانت على العكس تماماً من تجربة الشاشة العريضة. لقد كانت سينما الحقيقة تمد جذورها فى الرغبة فى صنع قصص حقيقية عن أناس حقيقيين، وكان هناك تأثير قوى على هذه الحركة من جانب سينمائيي الواقعية الجديدة فى إيطاليا، مثل روبرتو روسيلليني ("مدينة مفتوحة"-١٩٤٦) وفيتوريو دى سيكا ("سارق الدراجة" - ١٩٤٨) ولوكينو فيسكونتى ("الأرض تهتز"-١٩٤٧).

لذلك كانت سينما الحقيقة نتيجة للتطورات فى تقنيات الكاميرا وتسجيل الصوت، التى جعلت معدات صناعة الفيلم محمولة بالمقارنة مع ما كانت عليه فى السابق، وتلك الإمكانية الجديدة أتاحت للممارسين الأوائل لهذا الأسلوب أن يذهبوا إلى حيث لم يكن السينمائيون التقليديون مهتمين بالذهاب إليه، فذهب ليندساى أندرسون إلى سوق المزارعين فى كوفينت جاردن فى فيلم "كل يوم ما عدا الكريسماس" (١٩٥٧)، وذهب كاريل رايز وتونى ريتشاردسون إلى نادى الجاز فى فيلم "لن تسمح ماما" (١٩٥٥)، وتبع تيرى فيلجيت أبرشية لجيش الخلاص فى مونتريال فى "دماء ونار" (١٩٥٩)، وسار دى إيه بينبيكر خلف بوب ديلان فى فيلم "لا تنظر إلى الوراء" (١٩٦٥). وفى كل حالة، فإن هذه الأفلام حاولت اقتناص إحساس بالواقع فى حياة الشخصيات، سواء كانت شخصيات عامة أو لها حياتها الخاصة، دون أن تكون هناك نزعة شكلية أو براعة أسلوبية كما فى الفيلم الروائى التقليدى.

كيف نجحت سينما الحقيقة فى تحقيق أهدافها؟ ما أسلوبها المونتاجى؟ لقد كانت معظم أفلام سينما الحقيقة بدون سيناريو، كان طاقم العمل يقوم بالتصوير وتسجيل الصوت، أما شكل الفيلم فكان يتم البحث عنه من خلال عملية المونتاج[٤].

وخلال المونتاج تصبح مشكلات وضوح السرد، والاستمرارية، والتأكيد الدرامى، ذات أهمية أولى. ولأن سينما الحقيقة كان يتم تصويرها دون إعداد مسبق أو صوت صناعى - بما فى ذلك الموسيقى - فإن المادة الخام أصبحت هى الأساس لتحقيق الاستمرارية والتأكيد الدرامى.

وسرعان ما فهم صناع أفلام سينما الحقيقة أنهم يحتاجون إلى لقطات قريبة من أجل بناء مشهد، لأن التقليد المتبع فى صنع لقطة رئيسية **master shot** لم يكن متاحاً لهم. كما أدركوا أيضًا أن تحقيق الاستمرارية ممكن عن طريق تراك الصوت أكثر من شريط الصورة، فاستمرار الصوت من لقطة إلى أخرى يتيح الاستمرارية السمعية، وتلك كانت أحيانًا هى الأساس الوحيد للاستمرارية داخل المشهد، وبالتالى أصبح شريط الصوت أكثر أهمية مما كان عليه فى الفيلم الروائى. إن الاستمرارية يمكن تحقيقها الآن من خلال اللقطات القريبة والصوت. وعندما شقت حركة سينما الحقيقة لها تيارًا قويًا، استخدم سينمائيوها أيضًا أخطاء الكاميرا والصوت المقصود بحيث تكون جزءًا من التجربة السينمائية، للتغطية على فقدان الاستمرارية. لقد كان المتفرج فى النهاية يشاهد فيلماً، والإقرار بهذه الحقيقة أثبت فائدته فى المونتاج، لقد جمع بين المتفرج وصانع الفيلم فى لحظة اعتراف ربطتهما معًا. وهكذا فإن العناصر الخشنة فى عملية صناعة الفيلم، وهى العناصر المحرم استخدامها فى السينما التقليدية، أصبحت جزءًا من تجربة سينما الحقيقة، إنها تدعم مصداقية التجربة[٥]. وكانت رموز سينما الحقيقة هى الكاميرا المحمولة على اليد، واهتزاز الكاميرا، والتكوينات الضعيفة داخل الكادر.

وقبل أن ندرس أسلوب المونتاج فى سينما الحقيقة بتفصيل أكثر، قد يكون مفيداً تصوير إلى أى مدى من الحميمية مع الموضوع كانت قد وصلت إليه هذه السينما. لقد بدأت سينما الحقيقة مع أفلام الموجة الجديدة لفرانسو تروفو وجان لوك جودار، وكان لها تأثير كبير، فأيًا كان الموضوع، كان صناع الأفلام الشبان عبر العالم منجذبين إلى هذا الأسلوب، فظهرت أفلام فى المجر مثل "الأب" (١٩٦٦) لستفان زابو، وفى تشيكوسلوفاكيا مثل "حفل رجال الإطفاء" (١٩٦٨) لميلوش فورمان، وفى بولندا

مثل "الشجار" أو "الأيدى إلى الأعلى" (١٩٦٥) لجيرزى سكوليموفسكى، وكلها تستخدم فى أفلامها الروائية أسلوب الريبورتاج. ولأن أسلوب الكاميرا المحمولة على اليد وجد طريقه إلى الأفلام التسجيلية والأخبار فى التليفزيون فإن أسلوب سينما الحقيقة الذى تبناه هؤلاء المخرجون أوحى بنوع من الصدق، والأهمية، كما فى الأفلام التسجيلية التليفزيونية، ومع ذلك فإنهم لم يصنعوا أفلامًا تسجيلية تليفزيونية.

كما أن جون فرانكنهايمر لم يكن يصنع فيلمًا تسجيليًا تليفزيونيًا عندما صنع فيلمه "ثوان" (١٩٦٦) ولا مايكل ريتشى مخرج فيلم "المرشح" (١٩٧٢)، ومع ذلك فإن الكاميرا المحمولة على اليد، والتلميح إلى التليفزيون، فى هذين الفيلمين نوع من الصدق غير المعتاد فى الأفلام الروائية[٦]. واستخدم نفس الأسلوب بطريقة أكثر اكتشافًا للذات فى فيلم هاسكيل ويكسلر "متوسط البرودة" (١٩٦٩)، ففى هذه الأفلام الثلاثة تم استعارة حميمية سينما الحقيقة، وتطبيقها على القصة الدرامية لخلق إيهام بالحقيقة، وفى الحقيقة إن إحساس الواقعية كان ناتجًا عن استخدام أسلوب سينما الحقيقة الذى يشبه فى جانب منه نشرات الأخبار فى التليفزيون، وكانت النتيجة مؤثرة بشكل واضح.

ولعل أكثر الأفلام الروائية لعبًا على هذا الإيهام بالواقعية، المقتبس عن سينما الحقيقة، كان فيلم "حق الامتياز" (١٩٦٧)، وفيه أعاد بيتر واتكينز خلق حياة أحد نجوم موسيقى الروك فى زمن مستقبلى. استخدم واتكنز تقنيات (وحتى بعض سطور الحوار) المقتبسة من فيلم سينما الحقيقة عن مغنى الروك بول أنكا "الفتى الوحيد" (١٩٦٢)، ونجح واتكينز فى الإشارة إلى عبادة الجماهير لموسيقيى الروك بطريقة مألوفة للمتفرج.

كان انجذاب واتكينز لسينما الحقيقة قد بدأ فى فيلمين بأسلوب السينما التسجيلية: "معركة كالودين" (١٩٦٥) و"لعبة الحرب" (١٩٦٧). كان هذان الفيلمان يتضمنان أيضًا مقابلات حوارية على الهواء، ومعلقين يظهرون على الشاشة، وهكذا كانا يحاكيان الأفلام التسجيلية بتقنيات سينما الحقيقة، ومع ذلك فقد كانا إعادة خلق درامية

باستخدام أسلوب يحاكى السينما التسجيلية فيما بعد عام ١٩٥٠. لقد منع فيلم "لعبة الحرب" من الإذاعة فى محطة بى بى سى، وهو ما يؤكد تأثير هذه التقنيات.

ولكى نفهم كيف كان يصاغ فيلم السينما الحقيقة، فى ضوء طريقة الإنتاج غير المقيدة بجدول مسبق، فمن المفيد أن ندرس فيلماً محدداً لتصوير أسلوبه المونتاجى.

كان فيلم "الفتى الوحيد" من إنتاج الوحدة (ب) فى مجلس السينما القومى فى كندا، وكانت هذه الوحدة مهمة فى تطوير سينما الحقيقة من خلال سلسلة الكاميرا الخفية، وكانت قد أنتجت بالفعل بعض أفلام سينما الحقيقة المهمة مثل "المصارعة" (١٩٦٠). كان فيلم "الفتى الوحيد" عن المغنى الشاب بول أنكا، والذى تربى مع العديد من المواهب المرتبطين بالوحدة (ب)، فكان توم دالى هو المنتج المنفذ، وكاثلين شانون مونتيرة الصوت، وجون سبوتون وجاى إل كوت هما المونتيران، ورومان كرويتر و وولف كوينج هما المخرجان، وكل منهم أثبت موهبته فى العمل بالوحدة (ب) وخارجها، فكاثلين شانون أصبحت المنتجة المنفذة فى الوحدة (د) وهى الوحدة النسائية فى مجلس السينما القومى، وكان جون سبوتون مصوراً سينمائيًا موهوبًا فى فيلم "مذكرة إدارية" (١٩٦٦)، كما كانت لتوم دالى شهرة بأنه من أبرع المونتيرين فى مجلس السينما القومى. إن فيلم "الفتى الوحيد" فى جوهره فيلم عن حفلات غنائية، وهو من أسلاف أفلام الروك مثل "اعطنى مأوى" (١٩٧٠) و"وود ستوك" (١٩٧٠) و"توقف عن الكلام المنطقى" (١٩٨٤). يبدأ الفيلم ذو الست وعشرين دقيقة وينتهى على الطريق، مع بول أنكا بين الحفلات الغنائية، والصوت فى الفيلم يقدم أغنية "الفتى الوحيد"، وداخل هذا الإطار يقدم لنا المعلق الراوى "نظرة فاحصة قريبة" على المغنى الذى يصعد فى حياته الفنية. ومن أجل اكتشاف هذه "الظاهرة"، يتتبع المخرجان المغنى بول أنكا فى عرض فى الهواء الطلق فى أتلانتيك سيتى، حتى أول عروضه فى النادى الليلى "كوبا كابانا"، ثم يعود الفيلم إلى العرض فى الهواء الطلق. وخلال هذه الرحلة، تتم لقاءات مع أنكا، ومدير أعماله إيرفنج فيلد، ومالك الملهى الليلى جول بوديل، والعديد من المعجبين، والطريقة التى تُقدم بها هذه اللقاءات تجعل من غير الواضح إذا ما كان صناع الفيلم

يبحثون عن تقديم رأى مخلص حول بول أنكا ومعجبيه أم أنهم يضحكون عليه، فموقفهم يبدو متغيراً بين لحظة وأخرى، ووعى أنكا بوجود الكاميرا، وإعادة بعض اللقطات، موجودة فى الفيلم لكى تذكرنا بأننا لا نرى لحظة تلقائية أو مختلسة، لكنها بالأحرى لحظة تم الإعداد لها.

وهكذا يرى المتفرج أنكا، ومدير أعماله، ومعجبيه، وفى الجزء قبل الأخير فقط من الفيلم نرى أنكا فى حفلة غنائية بالمعنى الكامل للكلمة، والزمن الفيلمى طويل بالمقارنة مع شذرات الحفل الذى رأيناه فى بداية الفيلم. ومن خلال العرض وردود أفعال المعجبين، نبدأ فى فهم الظاهرة. وفى هذا المشهد يبدو أن صناع الفيلم يتخلصون من شكهم السابق، ليصبح هذا المشهد هو ذروة الفيلم.

وطوال الفيلم، يقوم شريط الصوت بتوحيد المشاهد المنفصلة، وعلى سبيل المثال فإن المشهد الافتتاحى يبدأ على الطريق بأغنية "الفتى الوحيد" على شريط الصوت، ونرى صوراً لمدينة أتلانتيك سيتى، والناس يستمتعون على الشاطئ، ولافتة تعلن عن حفل لبول أنكا، ولقطات لمراهقين، وحديقة الملاهى، والمدينة فى الليل، والأغنية تنتهى عندما يقطع الفيلم إلى بول أنكا وهو ينهى أغنيته، ثم نرى رد فعل الجمهور.

واللقطات فى هذا المشهد عشوائية، ولأن العديد منها لقطات قريبة تتقاطع مع لقطات عامة، فإن الوحدة بين اللقطات تأتى من الأغنية على شريط الصوت. أما بين اللقطات المتحركة على قضبان، فإن المخرجين يقطعان من حالة الحركة داخل اللقطة، أى من اللافتة التى تعلن عن حفل أنكا، إلى لقطة متحركة لمراهقين يسيرون، من حركة اللقطة إلى حركة داخل اللقطة، ومرة أخرى تأتى الوحدة الكلية من شريط الصوت.

وفى المشهد التالى يوقع أنكا على الأوتوجرافات، والموضوع العام (ما هى مشاعر معجبى أنكا تجاهه) هو العنصر الذى يوحد اللقطات. ويقدم هذا المشهد اللقاءات مع المعجبين حول حماسهم لنجمهم.

وفى كل المشاهد، تتم المحافظة على الوحدة من خلال وفرة اللقطات القريبة. أما الانتقال من مشهد إلى آخر فيتم من خلال تلميح صوتى أو قطع إلى خارج السياق.

وفى المشهد الأخير، فى الحفل الغنائى، تأتى الوحدة من العرض نفسه. ومع ذلك فإن القطعات إلى المعجبين أكثر حدة من لقطات العرض، لأن هذه القطعات خارج السياق تأتى فى لقطات قريبة أساساً. وتصبح لقطات المعجبين أكثر إثارة عندما يقطع المخرجان إلى فتاة صغيرة تصرخ ثم يغمى عليها، لكن مع حذف صوت الصرخة، نحن نسمع الأغنية فقط، وغياب الصوت المتضمن بصرياً يجعل الصورة أكثر تأثيراً. كما يضيف أسلوب الكاميرا المحمولة على اليد إحساساً عصبياً لصور المعجبين المهتاجين بالفعل. وهكذا فإن اللقطات القريبة من كاميرا محمولة على اليد فى هذا الفيلم تصبح مصدر قوة أكثر من كونها عائقاً، فهى توحى بنوع من المصداقية والصراحة اللتين تستطيع سينما الحقيقة تحقيقهما.

إن فيلم "الفتى الوحيد" يصور كل خصائص سينما الحقيقة: على سبيل المثال تلك الضجة الخلفية فى مشهد التوقيع على الأوتوجرافات، وعصبية الكاميرا المحمولة على اليد فى مشهد الكواليس حيث يقوم أنكا بتغيير ملابسه بسرعة قبل العرض، وفى هذا المشهد يعرف أنكا بوجود الكاميرا، ويخبر مصور الأخبار أن يتجاهل صناع الفيلم. وكل ذلك مستوى الضجيج، والكاميرا المهتزة، وإدراك أن هناك فيلماً يتم تصويره – يمكن رؤيته كأوجه قصور تقنية، أو أخطاء يقع فيها الهواة، أو أنها يمكن أن تنجح فى الفيلم لكى تخلق إحساساً بالحميمية والصراحة وأمانة العرض وعدم التلاعب بمادة الموضوع، وتلك هى أهداف سينما الحقيقة. إن صناع الفيلم يحاولون أن يحتوى فيلمهم على كل هذه العناصر، وكل ما يستطيعون إنجازه هو هذه الصراحة، ومع ذلك فإن الفيلم فاتن، ساحر.

هناك آخرون استخدموا أسلوب سينما الحقيقة، مثل ألان كينج فى "واريندل" (١٩٦٦)، وفريد وايزمان فى "المستشفى" (١٩٦٩)، وألفريد وديفيد مايسلز فى "البائع المتجول" (١٩٦٩)، وحاولوا استخدام سينما الحقيقة بكل قوتها، وحققوا إحساساً بالحميمية مع المتفرج الذى لم يمكن تحقيقه أبداً بتقنيات السينما التقليدية.

تجب رؤية سينما الحقيقة باعتبارها أحد التطورات التقنية القليلة التى كان لها أثر عميق على السينما. ولأنها أقل كثيراً فى بنائها وشكلها من صناعة الأفلام التقليدية، فإنها تحتاج إلى مهارة أكبر من المخرجين، وبشكل خاص من المونتيرين.

الهوامش

(١) هناك نظام يستخدم تروساً ذات ست أسنان، ساعد على أن يجعل صورة السينيراما أكثر طولاً، وكانت النتيجة صورة أكبر ست مرات من الصورة المعتادة فى تلك الأيام.

(٢) عادة ما يصور المخرجون أفلامهم وهم يضعون فى اعتبارهم تناسب أبعاد الشاشة كما هو فى التليفزيون (التناسب الأكاديمى ١:٣٣،١)، وكانت النتيجة لقطات تركز الحدث فى وسط الكادر، وعندما تعرض هذه الصور فى التليفزيون فإنه يتم حذف أجزاء الكادر الواقعة خارج هذا التناسب. لقد تخلى صناع الأفلام عن الكادرات التى تضع الشخصيات على الحافة وبعيداً عن المركز. (تتجه صناعة التليفزيون حالياً إلى تناسب أبعاد الشاشة العريضة - المترجم).

(٣) من أجل الإذاعة التليفزيونية للأفلام الملحمية الكبيرة ذات التناسب ١:٢،٢، فإن الأفلام تتم إعادة تصويرها فى طابع بصرى، كما تستخدم عدسات الزووم أو البانورامية داخل الطابع البصرى لتتبع الحدث وحركات الشخصيات داخل اللقطات، لكن النتيجة غريبة ومشكوك فيها من الناحية الجمالية، لكنها تتيح لمتفرج التليفزيون أن يتتبع الحدث.

(٤) هناك وصف ممتاز لهذه العملية فى كتاب ديفيد بوردويل وكريستين طومسون "فن السينما: مقدمة"، الطبعة الثالثة، نيويورك: ماكجروهيل، ١٩٩٠، ص٣٣٦-٣٤٢. إن المؤلفين يحللان شكل وأسلوب فيلم فريد وايزمان "المدرسة الثانوية" (١٩٦٨)، وهو من كلاسيكيات سينما الحقيقة. ومع الأخوين مايسلز ("البائع المتجول"-١٩٦٩) و ("اعطنى مأوى"-١٩٧٠)، فإن فريد وايزمان يمثل عقيدة وأسلوب سينما الحقيقة.

(٥) من أجل تناول تفصيلى كامل لجاذبية الصدق والموضوعية المتضمنين فى سينما الحقيقة، انظر كتاب كاريل رايز وجافين ميللر "تكنيك المونتاج السينمائى"، الطبعة الثانية، بوسطن: دار نشر فوكال، ١٩٦٨، ص٢٩٧-٣٢١.

(٦) تم تصوير مشهد العربدة فى فيلم "ثوانٍ" كما لو كان يحدث بالفعل.

(٨)

تطــورات عالميــة

يمكن اعتبار عام ١٩٥٠ نقطــة نستطيع من خلالها تحديد عــدد من التغيرات فى تاريخ السينما، ومن بين هذه التغيرات الحركة الواسعة الانتشار التى تنادى بالتغير فى السينما، وهو ما يبدو واضحًا تمامًا فى زيادة النمو والأهمية للسينما على المستوى العالمى. ومثلما قامت هوليوود بتجريب الشاشة العريضة فى تلك الفترة، فإن عدداً من صناع الأفلام البريطانيين حاولوا الخروج على تقاليد السينما التسجيلية السائدة. كما أن مجموعة من الكتاب الفرنسيين الذين أصبحوا صناع أفلام نادوا بنظرية المؤلف التى تسمح للأسلوب الشخصى بالتعبير عن نفسه على الرغم من مواضعات الصناعة ومتطلباتها التجارية، بالإضافة إلى السينمائيين الشبان الذين جعلوا الحكايات والأساليب السينمائية أكثر بساطة من أجل تسييس هذا الفن الجماهيرى. لقد كان الجميع يبحثون عن بدائل للأسلوب الكلاسيكى.

ويمكن تمثيل هذا الأسلوب الكلاسيكى من خلال صناع الأفلام الهوليودية المشهورين، مثل ويليام وايلر، مخرج فيلم "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦)، فالفيلم له حدوتة قوية، ويوضح براعة وايلر فى الإمساك بناصية الأسلوب، بما فى ذلك المونتاج، بشكل دقيق وإن كان تقليديًا. وكان هناك فنانون أصحاب أساليب غريبة، مثل أورسون ويلز فى "السيدة من شانجهاى" (١٩٤٨)، لكن التيار السائد كان قويًا وواسع الانتشار وأكثر اهتمامًا بالقصص التقليدية.

وبحلول عام ١٩٥٠ كان الحلفاء قد كسبوا الحرب، وفى الوقت الذى كان فيه الانتصار يعنى تأكيد قيم الولايات المتحدة وطريقتها فى الحياة، فإن الحرب ونهايتها خلقا رغبة عميقة للتغيير فى أوربا التى مزقتها الحرب، وهو ما تم التعبير عنه بسرعة فى الأفلام الأوربية، مثل حركة الواقعية الجديدة فى إيطاليا، والموجة الجديدة فى فرنسا، والموجة الجديدة فى فرنسا، واللتين كانتا مكرستين لإحداث التغيير فى السينما.

إن هذا لا يعنى أن الأفلام الأجنبية لم يكن لها تأثيرها قبل الحرب العالمية الثانية، فقد كانت هناك إسهامات إيزنشتين وبودفكين وفيرتوف من الاتحاد السوفييتى، وإن دابليو مورناو وفريتز لانج من ألمانيا، وأبيل جانص وجان رينوار من فرنسا، وهى إسهامات مهمة لتطور فن السينما. ولكن التغيير جاء من مادة موضوعات جديدة تتم معالجتها بأساليب جديدة مثيرة للاهتمام، وبذلك يمكن تحدى الوضع السائد، وعندما حدث هذا التحدى فإنه كان موحيًا وإبداعيًا إلى الدرجة التى أدى فيها إلى توسيع وتعميق تقنيات وجماليات المونتاج السينمائى. كان التحدى يقوم على أرضية عريضة: أفكار جديدة حول ما يشكل الاستمرارية فى السرد، وأفكار جديدة حول الزمن الدرامى، وتعريف جديد للزمن الواقعى وعلاقته بالزمن الفيلمى، وكل ذلك تحقق أساسًا من التطورات العالمية، التى يمكن إرجاع تاريخها إلى عام ١٩٥٠.

ديناميكيات النسبية

عندما أخرج أكيرا كيروساوا فيلم "راشومون" (١٩٥١)، قدم قصة سردية لا تحتوى على وجهة نظر واحدة، فالفيلم يقدم أربع وجهات نظر مختلفة. لذلك كان "راشومون" تحديًا مباشرًا لتقاليد الوضوح السردى التى يهدف المونتير والمخرج إلى تحقيقها، والتى تنبع فى العادة من حكاية القصة من خلال وجهة نظر الشخصية الرئيسية، وحيث يصب اختيار اللقطات، وتنظيمها، وإيقاعها، فى التجسيد الدرامى لوجهة النظر تلك. (الشكل ٨-١).

"راشومون" هى قصة تاريخية بسيطة عن جريمتى اغتصاب وقتل. هناك رجل عصابة هاجم مقاتل ساموراى مسافراً عبر الغابة مع زوجته، إن رجل العصابة يقيد الساموراى، ويغتصب زوجته، ثم يقتل الساموراى. والقصة تتم روايتها فى فلاش باك على لسان مجموعة صغيرة من المسافرين الذين ينتظرون توقف المطر. والفيلم يقدم أربع وجهات نظر: وجهة نظر رجل العصابة، والزوجة، وروح الساموراى القتيل، وحطّاب كان شاهداً على الأحداث. وكل قصة تختلف عن الأخرى، وتشير إلى تفسير مختلف لسلوك كل من الشخصيات المشتركة فى الحدث، وفى كل قصة هناك شخص مختلف مسئول عن مصرع الساموراى، وكل تفسير يتم تقديمه بأسلوب مونتاجى مختلف.

بعد افتتاحية تقدم بشكل ديناميكى الحطاب وهو يتنقل فى الغابة حتى يصل إلى مكان الحدث، ينتقل الفيلم إلى قصة رجل العصابة تاجومارو (توشيرو ميفونى) الذى يتبجح دون أن يبدى ندمًا، وهو يحكى القصة بطريقته، لكى يصف نفسه بالقوة والبطولة، وبالتالى فإنه عندما يصارع الساموراى فإنه يفعل ذلك احتراماً للزوجة التى تشعر بالعار، لذلك فإن القتال حتى الموت بينه وبين الزوج هو وحده الذى سوف يمحو وصمة عدم الشرف.

ويتسم تصوير المعركة بين الساموراى وتاجومارو بالديناميكية، فالكاميرا تتحرك، ويتغير المنظور من أحد المتقاتلين إلى الآخر ثم إلى الزوجة، ويتصف المونتاج بالحيوية. وبالقطع من الحركة داخل الكادر، نتحرك مع المعركة وتطورها. إن الأسلوب المونتاجى يدعم وجهة نظر تاجومارو فى روايته للقصة، فالمعركة هى موقعة بين عملاقين، أو بطلين، قتال حتى الموت، ويؤكد على الصراع والحركة، وتستمر علاقة مقدمة الكادر وخلفيته فى التحول، وبذلك فإنها توحى بصراع بين ندين وليست معركة من طرف واحد، وتلك وجهة نظر مختلفة تماماً عن وجهات النظر الأخرى التى سوف يتم تقديمها.

وتُروى القصة الثانية من وجهة نظر الزوجة، وهى أقل ديناميكية، إنها رواية متأملة وبطيئة. فى هذه القصة يهرب رجل العصابة، وتحرر الزوجة زوجها الساموراى من

قيده باستخدام خنجر. إن الزوج يشعر بالازدراء لأن الزوجة سمحت باغتصابها، لتصبح القضية هنا إذا ما كان على الزوجة أن تقتل نفسها لتنقذ شرفها. إن الصراع النفسى شديد العمق، وتصاب الزوجة بالإغماء، وعندما تفيق تجد أن زوجها قد لقى مصرعه، وخنجرها فى صدره.

إن الزوجة ترى نفسها ضحية، وكانت تريد إنقاذ نفسها بكل الشرف الذى يسمح بخلاصها، لكن التقاليد تقضى بأن تقبل المسئولية عن سوء حظها. وسواء كانت هى التى قتلت زوجها لأنه ألقى المسئولية عليها، أو أنه انتحر، فالأمر غير واضح. ولأن وجهة نظر الزوجة تتسم بالتأمل والبطء فإن المونتاج يدعم وجهة نظرها كضحية، ويظل مصرع زوجها لغزاً غامضاً.

والرواية الثالثة تأتى من خلال وجهة نظر الزوج القتيل، إن روحه تتجسد فى عرّافة تحكى القصة: لقد كان عار الاغتصاب هائلاً، وعندما رأى الزوجة تشتهى رجل العصابة فإن الساموراى قرر أن يقتل نفسه بخنجر الزوجة.

المونتاج فى هذه الرواية يتسم بالديناميكية فى التفاعل بين الحاضر (العرّافة) والماضى (تفسيرها للأحداث). والقطع المتوازى بين العرافة وتصرفات الساموراى يتسم بالتوتر. وخلافًا على الرواية السابقة، فإن التوتر هنا يساعد فى تجسيد القرار المؤلم للساموراى بأن يقتل نفسه، والمونتاج يساعد فى تجسيد صراعه فى اتخاذ هذا القرار وتنفيذه.

وأخيراً هناك رواية الشاهد، الحطاب، إن روايته على النقيض من التفسير البطولى لرواية رجل العصابة، إن روايته توحى بأن الزوجة كانت مسحورة برجل العصابة، وأن المعركة بين تاجومارو والساموراى قد وقعت بالفعل لكنها كانت فى جوهرها تنافسًا بين رجلين يتصفان بالجبن، لقد بدا كل منهما غير كفء وخائفًا من الآخر، وكنتيجة لذلك فإن الصدام بينهما لم يكن ديناميكيًا بقدر ما كان يشبه أعمال الهواة. لقد قتل رجل العصابة الزوج، لكن كان من السهل أن تنتهى المعركة بأن يقتل الزوج رجل العصابة.

إن مونتاج هذه الرواية شديد البطء، واللقطات تمتد إلى زمن أطول بكثير من كل الروايات السابقة. لقد كانت الكاميرا قريبة من الحدث فى رواية رجل العصابة، لكنها بعيدة عن الحدث، والنتيجة تجسيد شديد البطء والتراخى لمعركة حتى الموت، فلم يكن هناك أبطال.

إن كيروساوا، بتقديمه الحكاية من أربع وجهات نظر، لا يوحى فقط بأن الحقيقة نسبية، ولكن أيضًا بأن الاختيارات الجمالية لأى فيلم - من وضع الكاميرا إلى الأسلوب المونتاجى - يجب أن تدعم فكرة الفيلم الأساسية. ونجاح كيروساوا فى ذلك فتح الباب أمام إمكانيات الأسلوب المونتاجى حتى داخل الفيلم الواحد. وعلى الرغم من أن كيروساوا لم يلجأ إلى هذا التناول الذى يقدم وجهات نظر متعددة فى أعماله اللاحقة، فإن "راشومون" يؤكد للمتفرج أهمية الأسلوب المونتاجى فى الإيحاء بوجهة نظر الشخصية الرئيسية. لذلك فإن الأسلوب المونتاجى الذى يمكن أن يوحى بقدر كبير من عواطف ومخاوف وأوهام الشخصية الرئيسية أصبح هو التحدى المباشر أمام صناع الأفلام الأجانب.

القطع القافز وعدم الاستمرارية

بدأت رحلة الموجة الجديدة فى عام ١٩٥٩، مع عرض فيلم فرانسوا تروفو "٤٠٠ ضربة"، ثم عرض فيلم جان لوك جودار "على آخر نفس" أو "اللاهث"، لكن الحقيقة أن بذور هذه الموجة قد بدأت قبل عشر سنوات، مع كتابات ألكسندر أستروك وأندريه بازان، وبرامج عروض الأفلام التى نظمها إنرى لانجلوا فى السينماتيك فى باريس. كانت الكتابة حول السينما الثقافية، وأيضًا نظرية، لكن مشاهدة السينما كانت جزءًا من ثقافة جماهيرية وإنجاز فنى. إن ما تحقق فى باريس فى فترة ما بعد الحرب كان ثقافة سينمائية فيها تحرك نقاد السينما ومحبوها تجاه أن يكونوا هم أنفسهم صناع أفلام. وكان جودار، وإيريك رومير، وكلود شابرول، وألان رينيه، وجاك ريفيت، أشخاصًا مهمين فى هذه الحركة، وكان تروفو هو الذى كتب مقاله المهم "سياسات المؤلف"، الذى كان يعلن أن المخرج هو الشخص المبدع الرئيسى فى صناعة أى فيلم.

لقد كتب هؤلاء النقاد - الذين أصبحوا فيما بعد صناع أفلام - حول هيتشكوك، وهوارد هوكس، وصامويل فوللر، وأنطونى مان، ونيكولاس راى، وجميعهم مخرجون هوليوديون. وعلى الرغم من الإعجاب الهائل من تروفو تجاه رينوار، فإن تروفو وزملائه الشبان كانوا ينتقدون السينما الفرنسية التقليدية[١]. لقد انتقدوا كلود أوتان لارا ورينيه كليمان باعتبارهما مغرقين فى النزعة الأدبية فى أفلامهما السينمائية، واقترح أبناء الموجة الجديدة أسلوباً شخصياً وقصصاً شخصية، وهى السمات التى سوف تميز سينما الموجة الجديدة.

عقد تروفو العزم فى فيلمه "٤٠٠ ضربة" على احترام فكرة بازان حول أن تحريك الكاميرا، وليس تجزئة المشهد إلى لقطات، هو جوهر اكتشاف الفن فى السينما ومصدر هذا الفن[٢]. والمشهدان الافتتاحى والختامى من الفيلم مؤلفان من سلسلة من اللقطات المتحركة، ففى المشهد الافتتاحى نرى برج إيفل فى باريس، وفى المشهد الختامى نرى الشخصية الرئيسية وهو يجرى بعيداً عن ملجأ احتجاز الجانحين الأحداث. والصوت المتزامن فى مواقع التصوير يعطى الفيلم حميمية وحيوية ليستا متاحتين إلا فى سينما الحقيقة. ومع ذلك فإن طبيعة القصة هى التى أعطت تروفو الفرصة لكى يقدم فيلماً يحتوى على رؤية شخصية. إن قصة "٤٠٠ ضربة" هى قصة أنطوان دوانيل، الصبى الصغير الذى بحث عن طفولة لم يعشها أبداً، وهذا الصبى المتمرد عاجز عن أن يبقى بعيداً عن المتاعب فى البيت أو المدرسة، إنه لا يروقه عالم الكبار، وصداماته فى البيت والمدرسة تؤدى به إلى رفض السلطة ورفض والديه. قد تبدو القصة مثل المأساة التى سوف تؤدى حتماً إلى نهاية سيئة، لكنها ليست كذلك. إن الأمر ينتهى بأنطوان بالفعل إلى الملجأ، لكنه يكون متمرداً عندما يهرب مثلما كان فى تصرفاته الأخرى. لقد قدم تروفو حياة روح متمردة، وأوحى لنا أن تحدى السلطة ليس مسألة أخلاقية فقط، لكنه أمر ضرورى لكى نتفادى حدوث المأساة. إن الفيلم تحية لهذه الروح والأمل فى أن يبقى المرء صغيراً، وهى تيمة ملائمة تماماً للفيلم الأول من أفلام الموجة الجديدة.

كيف تمت ترجمة هذه القصة الشخصية إلى اختيارات مونتاجية؟ كما ذكرنا سابقًا فإن الكاميرا المتحركة تم استخدامها لتفادى المونتاج، بالإضافة إلى استخدام القطع القافز بسبب رفض المونتاج الذى يحقق الاستمرارية، ورفض كل ما يتضمنه.

إن القطع القافز ليس فى حد ذاته إلا وصلاً للقطتين ليس بينهما استمرارية، وسواء كان وصل اللقطتين يؤدى إلى تغير اتجاه الشاشة، أو يقوم بالتركيز على حدث غير متوقع، أو أنه ببساطة لا يجعل المتفرج يرى فى اللقطة الثانية اتصالاً للسياق مع اللقطة الأولى، فإن نتيجة القطع القافز هى التركيز على عدم الاستمرارية. إن مثل هذا القطع لا يذكِّر المتفرج فقط بأنه يشاهد فيلماً، فهو يؤدى إلى إحساس بالاضطراب أيضًا، وهو ما يمكن أن يوحى بعدم الاستقرار أو فقدان الأهمية، وفى الحالتين فإن القطع القافز يتطلب من المتفرج أن يوسع من درجة قبوله للدخول فى الزمن الفيلمى أو الزمن الدرامى الذى يتم تقديمه. إن القطع القافز يطلب من المتفرج أن يتسامح فى مشاهدة الفيلم، ويوقف مؤقتًا حاسة عدم تصديق واقعية ما يراه على الشاشة. وهذا التمزق أو الانقطاع فى الاستمرارية يمكن أن يكون مفيداً فى التجربة السينمائية لكنه يمكن أن يكون ضاراً بها أيضًا. لقد كان المتصور فى الماضى أن القطع القافز يدمر التجربة السينمائية، لكن منذ الموجة الجديدة أصبح ببساطة أداة مونتاجية أخرى يقبلها المتفرج، الذى أصبح يتقبل أن مفهوم عدم الاستمرارية يمكن استخدامه لتصوير رؤية أقل استقراراً للمجتمع أو للشخصية، أو باعتباره نوعًا من التحذير، إنه ينبه المتفرج إلى أنه يرى فيلماً، يجب أن يكون واعيًا بأن الفيلم يقوم بالتلاعب به. وهكذا دخل القطع القافز إلى سينما التيار السائد عن طريق أفلام الموجة الجديدة.

هناك مشهدان بارزان فى فيلم "٤٠٠ ضربة" لاستخدامهما القطع القافز، على الرغم من استخدام هذا الأسلوب فى القطع طوال الفيلم. فى المقابلة الشهيرة بين أنطوان دوانيل والطبيب النفسى فى الملجأ، لا نرى إلا أنطوان، إنه يجيب عن سلسلة من الأسئلة، لكننا لا نسمع الأسئلة أو من يسألها[٤]. وبتقديم المقابلة بهذه الطريقة، فإن تروفو يوحى بأمانة أنطوان، وإلى أى حد يبلغ بعد عالم الكبار عنه. ولأننا نرى ما يراه أنطوان، فإن عدم رؤية الطبيب النفسى ليست مهمة فى خلق عالم أنطوان الداخلى.

وعند نهاية الفيلم، يهرب أنطوان من الملجأ. إنه يصل إلى الشاطئ ولم يعد أمامه مجال آخر للهروب. هناك قطع قافز إلى أنطوان وهو يقف على حافة الماء، إن الفيلم يقفز من لقطة عامة إلى لقطة قريبة بعض الشيء ثم إلى لقطة متوسطة، ويثبِّت الفيلم هذه اللقطة المتوسطة فى كادر ثابت، ثم يصلها بقطع قافز إلى كادر ثابت للقطة قريبة لأنطوان. وبهذه السلسلة من أربعة قطعات قافزة يحصر تروفو الشخصية كلما اقترب منها أكثر، وهو يجمدها فى كادر ثابت ويزيد من حصارها. إلى أين يمكن لأنطوان أن يذهب؟ وعندما ينهى تروفو فيلمه بهذه الطريقة فإنه يحصر الشخصية ويحصرنا معها، إن هذه النهاية تفرض نوعًا من التحدى، ودعوة لأسلوب أكثر مباشرة، والقطع القافز يجذب الاهتمام لنفسه، لكنه أيضًا يساعد تروفو فى الاستحواذ على اهتمامنا فى تلك اللحظة الحرجة.

عاد تروفو إلى استخدام القطع القافز على نحو أكثر ديناميكية فى فيلم "جول وجيم" (١٩٦١)، وهو قصة حول صديقين يحبان نفس المرأة. وكلما كان ذلك ممكنًا فإن تروفو قدم الشخصيات الثلاث معًا فى نفس الكادر، لكنه لكى يوصل إلينا إحساس الإعجاب المذهل الذى أصاب الرجلين فى لقائهما الأول مع كاثرين (جين موروه)، استخدم سلسلة من القطع القافز تظهر كاترين فى لقطات قريبة وفى البروفيل التى توضح ملامحها. وهذا المشهد القصير يجسد التأثير الصاعق لكاترين على كل من جول وجيم. (الشكلان ٨-٢ و٨-٣).

وسواء استخدم القطع القافز ليقدم رؤية للمجتمع أو رؤية عن شخص، فإنه أداة قوية تجذب على الفور انتباه المتفرج. وعلى الرغم من أنه يلفت الانتباه لنفسه عندما يستخدم على نحو غير ملائم، فإنه كان أداة مهمة لدى صناع أفلام الموجة الجديدة. لقد كان رمزًا لحرية السينما فى الأسلوب والموضوع، وإمكاناتها، وقدرتها على أن تكون أكثر شخصية فى رؤيتها. لقد ألهم القطع القافز جيلاً كاملاً من صناع الأفلام، ولعله هو الإسهام الأكثر بقاء بين إسهامات الموجة الجديدة(٥).

ربما ليس هناك من أبناء الموجة الجديدة من أثار جدلاً أو كان أكثر إبداعًا من جان لوك جودار(٦). وعلى الرغم من انجذابه للأنماط الفيلمية، فإنه وضع فى أولوياته رؤيته الشخصية، وبمرور الزمن أصبحت هذه الأولويات سياسية. ومن ناحية الأسلوب فإن جودار كان دائمًا غير متوافق مع طبيعة التلاعب بالمتفرج الذى تقوم به طرق السرد السينمائية، وأدوات الكاميرا والمونتاج التى تقوم بهذا السرد. وعبر حياته الفنية، تحول جودار بشكل دائم إلى استخدام أساليب مضادة للمواضعات التقليدية. فإذا كانت الاستمرارية التى يحققها المونتاج تؤدى إلى ما يعتبره سردًا برجوازيًا، فإن القطع القافز يقوض عمدًا هذا النوع من السرد. وإذا كان الصوت يستخدم لإثارة العاطفة بالتوافق مع الحدث البصرى فى الفيلم، فإن جودار يمكن أن يقدم شخصًا يتحدث عن الإغواء، لكنه يقدم فى الصورة لقطة متوسطة أو عامة لوجه امرأة غارق تمامًا فى الظلال، لذلك فإننا لا نستطيع الاندماج مع ما يتم الحديث عنه، ونقرر إذا ما كنا سوف نسلم أنفسنا للصورة أو الصوت. تلك كانت عملية تأمل الذات التى يقوم بها جودار دائمًا (بمعنى كيف تقوم السينما بمراجعة الطريقة التى تؤثر بها فى الجمهور- المترجم)، والممتزجة برؤية تتزايد فى نزعتها الماركسية تجاه المجتمع وأبنائه. إنها حالة نادرة لبذل جهد فائق من الفنان لكى يجعل جمهوره يشعر بالاغتراب عن العمل الفنى! وعندما فعل جودار ذلك، طرح سلسلة من الأسئلة حول صناعة الأفلام وحول المجتمع.

وربما تمكن دراسة اندفاع جودار تجاه الفوضوية والتشيؤ (رؤية عناصر العالم حتى البشر كأشياء - المترجم) فى ضوء فيلمه "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧)، وهو آخر أفلامه فى تلك المرحلة حين كان يتظاهر بوجود قصة. والفيلم يدور حول زوجين باريسيين يبدوان فى حالة مزرية من التعاسة. وفى محاولة لإنقاذ زواجهما يسافران إلى الجنوب حيث تقيم أم الزوجة، لكى يقترضا مالاً لقضاء أجازة. إن الرحلة تشبه الأوديسَّة، فالطريق نحو الجنوب يحتشد بتصادم بين عدد هائل من السيارات، وتلك ليست إلا بداية الرحلة من مدينة غير مرغوب فيها إلى صدام حتمى سوف يقود إلى

آكل لحوم البشر بالمعنى الحرفى للكلمة. إن الزواج لا يصمد فى هذه الرحلة، وينتهى الزوج إلى أن يكون طعاماً للعشاء. (الشكلان ٨-٤ و٨-٥).

كيف يمكن للمرء تطوير أسلوب يجعلنا مستعدين لهذا التحول فى الأحداث؟ فى كل الحالات فإن تدمير الأسلوب هو الحل. إن قتالاً فى شقة موقف السيارات تتحول إلى العبثية. وفى صدام السيارات، بدلاً من تحقيق اندماجنا مع هول الحادث، فإن المطلوب منا أن نكون محايدين من خلال حركة الكاميرا الموضوعية الهادئة على قضبان. وبمجرد أن تراقب الكاميرا سلسلة الصدامات الطويلة بين السيارات، فإنها تتحرك عائدة إلى الوراء. وعندما تتعرض مدينة لدعاية سياسية تتم مقابلة القائمين بالدعاية ووجوههم إلى الكاميرا. وفى مشهد لاحق، فى منطقة ريفية، يصادف الزوجان رجلاً مثقفًا (جان بيير لو) قد يكون مجنونًا أو رجلاً قد أصيب بالملل من الحياة المعاصرة، إنه يقرأ فى الحقول وبصوت عالٍ فى كتاب لديدرو. وفى النهاية عندما تكون الثورة هى البديل الوحيد، فإن الزوجة تقتل زوجها وتأكله مع رفاقها الذين يعبدون الأسلاف فى أعماق الغابة. وفى كل مرحلة يُستخدم أسلوب الفيلم لتدمير المضمون، وتكون النتيجة تعارضاً مستمراً بين الأسلوب السينمائى الموضوعى والمضمون العبثى، أو بين الأسلوب السينمائى الفوضوى والمضمون الموضوعى. وفى الحالتين فإن الفيلم يحرم المتفرج من حالة التطهر للسرد التقليدى (حيث التوحد مع الشخصيات والإحساس الوجدانى بها - المترجم)، ومن إمكانية توقع أسلوبه ومعناه. ليست هناك قواعد للمونتاج لم يدمرها جودار، ولعل ذلك هو تراثه الأعظم. إن التجربة الكاملة عنده تمثل كل شىء، ومن أجل تحقيق تجربة كاملة فإن كل المواضعات عرضة للانتهاك.

مزج الماضى والحاضر: ألان رينيه

بالنسبة لألان رينيه، فإن القصص السينمائية قد توجد فى الحدث الذى يواصل التطور (الحاضر، أو الزمن المضارع)، لكن هذا المتصل الزمانى يجب أن يشتمل على كل شىء يعتبر جزءًا لا يتجزأ من وعى الشخصية الرئيسية. والشخصية بالنسبة لرينيه

هى مجموعة من الذكريات والتجارب الماضية. والدخول إلى قصة شخصية ما يعنى الاعتماد على تلك الذكريات لأنها السياق الذى يشكل التصرف الحالى للشخصية، والتحدى الإبداعى أمام رينيه هو العثور على طرق للتعرف على الماضى فى الحاضر، ووجد الحل فى المونتاج، وسوف نعطى مثلاً يصور إنجازه.

يحكى فيلم "هيروشيما حبيبى" (١٩٦٠) قصة ممثلة تصنع فيلماً فى هيروشيما، وهى تحب عشيقًا يابانيًا يذكِّرها بحبها الأول لجندى ألمانى لقى مصرعه فى مدينة نيفير خلال الحرب، (نيفير مدينة فرنسية تتمتع بالجمال، وتقع فى الجزء الشرقى الريفى من فرنسا - المترجم)، لذلك فإن أهل المدينة عاملوها بإذلال وكانت آنذاك فى العشرين من عمرها. والآن، بعد أربعة عشر عامًا، فإن لقاءها بعشيقها اليابانى فى المدينة التى دمرت لإنهاء الحرب يعيدها فى الزمن إلى الماضى. والفيلم لا يقدم حلاً لصدمتها العاطفية، وبدلاً من ذلك فإنه يتيح لها الفرصة لكى تعيشها مرة أخرى، وتتداخل مع قصتها أشياء تذكرها بالدمار النووى لهيروشيما.

إن مشكلة الزمن وعلاقته بالحاضر تُحل بطريقة غير معتادة، إن المرأة تراقب عشيقها اليابانى وهو نائم، وذراعه مثنية تحته، وعندما ترى يده، فإن رينيه يقطع جيئة وذهابًا بين لقطة قريبة ليده ولقطة متوسطة للمرأة، وبعد أن يقترب أكثر يقطع من لقطة متوسطة للمرأة إلى لقطة قريبة ليد أخرى (يد من الماضى)، ثم يعود إلى اللقطة المتوسطة، ثم إلى لقطة كاملة لجثة العاشق الألمانى ويده فى نفس وضع يد العاشق اليابانى، واللقطة الكاملة تظهره صريعًا وقد غطته الدماء، ثم ينقطع الفيلم عائداً إلى الحاضر. (الأشكال من ٨-٦ إلى ٨-٨).

إن التصوير المطابق لليدين يتيح إشارة بصرية للتحرك بين الماضى والحاضر، اللذين تربط بينهما اللقطة المتوسطة للمرأة وهى تنظر إلى اليدين.

وفى جزء لاحق من الفيلم تعترف المرأة لحبيبها المعاصر، وينتقل الفيلم بين نيفير وهيروشيما. إن ماضيها يتداخل مع علاقتها الحاضرة، وعند نهاية الفيلم نرى العاشق اليابانى باعتباره شخصًا عاشت من خلاله الماضى من جديد الذى يمكن أن تنساه الآن.

وطوال الفيلم، فإن وجود الماضى فى حاضرها هو الذى يقدم سياقًا ضروريًا لعلاقة المرأة، ولنظرتها إلى الحب والعلاقات. والماضى يأتى أيضًا لكى يغيِّر- بطريقة أقل مباشرة - من قضايا الحرب والسياسة وكيف يمكن للمرء أن ينخرط فيهما، والطبيعة الشكلية المرنة لمونتاج رينيه تمزج الحاضر والماضى داخل الشخصية.

وفى معظم أفلام رينيه تظل كسمة مستمرة مسائل الزمن وعلاقته بالسلوك، بدءًا من مزج الماضى والحاضر فى أوشفيتز (حيث معسكرات الاعتقال النازية خلال الحرب العالمية الثانية - المترجم) فى فيلم "ليل وضباب" (١٩٥٥)، إلى دور الماضى فى الهوية المعاصرة لامرأة فى فيلم "موربيل" (١٩٦٣)، إلى رفع الماضى ليصبح صورة الذات بالنسبة للشخصية الرئيسية فى فيلم "الحرب انتهت" (١٩٦٦)، وفى كل هذه الأفلام اكتشاف لحلول مونتاجية لمشكلات سردية، وهى الحلول التى تشكل المفتاح لأعمال رينيه.

استمر رينيه فى اكتشافه للذاكرة والحاضر فى فيلمه "العناية الإلهية" (١٩٧٧)، الذى يجمع الخيال بالذاكرة. وفى فترة لاحقة استخدم الذكاء والخيال والحاضر فى "عمى الأمريكى" (١٩٨٠)، وكلما تعددت طبقات الواقع فإن التحدى أمام رينيه يصبح أكثر إثارة للاهتمام، وكان المونتاج دائمًا هو الحل.

الحياة الداخلية كمنظر طبيعى خارجى

المقدمة المنطقية للعديد من قصص أفلام رينيه - بأن الماضى يستمر فى الحياة داخل الشخصية - كانت هى ذاتها الفكرة الرئيسية لكل من فيديريكو فيللينى وميكلانجلو أنطونيونى، ووجد كل منهما حلولاً مختلفة لمشكلة تجسيد الحياة الداخلية للشخصية فى صورة خارجية.

وعندما صنع فيللينى فيلمه "ثمانية ونصف" فى عام ١٩٦٣، كان مهتمًا بالعثور على حلول مونتاجية فى السرد، وبذلك لم يصنع فقط فيلمًا من علامات الذروة فى السينما الشخصية، لكنه اكتشف أيضًا ما كان حتى تلك الفترة مجالاً خاصًا بالسينما التجريبية:

ان يدور الفيلم عن فكرة وليس حبكة، والسعى إلى التأمل الذاتى غير المسبوق فى التيار السائد من السينما (الشكل ٨-٩).

وفيلم "ثمانية ونصف" يدور حول جويدو (مارشيللو ماسترويانى) المخرج المشهور، إنه يعانى من أزمة ثقة، وليس متأكداً ماذا سوف يكون فيلمه التالى. ومع ذلك فإنه يستمر فى اختيار الممثلين وبناء الديكورات، ويتظاهر أمام الجميع بأنه يعرف ما يصنع. إنه وسط أزمة شخصية بالإضافة إلى أزمته الإبداعية. إن زواجه يعانى من مشكلاته، وعشيقته كثيرة الطلبات، وهو يحلم بطفولته. وبذلك يصبح الفيلم رحلة داخلية فى عالم الماضى، وأحلام جويدو، ومخاوفه، وآماله، ولمدة ساعتين ونصف يكتشف فيللينى هذه الأرض الداخلية الشاسعة.

ولكى ينتقل بين الخيال والواقع، ومن الماضى إلى الحاضر، يجب على فيللينى أولاً أن يؤسس دور الخيال، وهو يفعل ذلك مباشرة مع المشهد الأول، جويدو وحيد فى سيارة تقف وسط طوابير السيارات فى زحام المرور، إننا لا نسمع ضجيج المرور، وإنما صوت تنفس جويدو فى قلق، وتبدو الصورة عبثية. وفجأة نرى شخصيات أخرى، أناس كبار فى السن فى سيارة، وامرأة شابة يتم إغواؤها فى سيارة أخرى. هل هذه الشخصيات أحلام، أم أنها واقع؟ إن ما سوف يحدث يزيد الأمر غموضاً، إن زاوية الكاميرا تجعل المرأة تبدو وكأنها تنظر مباشرة إلى جويدو (سوف نعلم فيما بعد أنها عشيقته). وفجأة تبدأ السيارة فى الامتلاء بدخان، ويناضل جويدو لكى يخرج منها، لكن الناس فى السيارات الأخرى يبدون لامبالين تجاه محنته. إن تنفسه يصبح أكثر صعوبة الآن، ثم يصبح خارج السيارة ويطير فوق زحام المرور، ونرى فارساً فوق حصانه بينما يعلو جويدو طائراً فى الهواء، ثم ينصحه رجل عجوز (سوف نكتشف لاحقاً أنه منتجه) بأن يهبط إلى الأرض، إنه يمسك بساق جويدو، ليسقط من ارتفاع آلف الأقدام فى الماء فى الأسفل (الشكل ٨-١٠).

ثم يقطع الفيلم إلى صوت محايد، ونكتشف أن ذلك كان كابوساً لجويدو، ويعود الفيلم إلى الحاضر، حيث يقيم جويدو فى منتجع، وهناك أيضاً فريق عمله الإبداعى.

وفى هذا المشهد يؤكد على عنصر الخيال ذلك التجاور العبثى للصور، وغياب أى صوت طبيعى فيما عدا صوت تنفس جويدو، لذلك فإن الصوت والمونتاج يقدمان لنا إشارات على أن ما نراه خيال، وهذه استراتيجية سوف يستخدمها فيللينى مرة بعد أخرى لكى يشير إلى إذا ما كان المشهد خيالاً أم واقعًا. وعلى سبيل المثال، فى مشهد سوف يأتى بعد برهة قصيرة، نرى جويدو فى المنتجع ولكن فى مكان خارجى منه، إنه يقف فى صف من أجل المياه المعدنية، والمنتجع يحتشد بكل أصناف الناس، خاصة المتقدمين فى السن، ويتم تصويرهم بطريقة مبالغة فى النظام. وفى لقطة قريبة ينظر جويدو تجاه شيء ما، ويُسقط نظارته إلى أنفه، ويقطع الفيلم إلى امرأة شابة جميلة (كلوديا كاردينالى) وهى ترتدى ملابس بيضاء، وتنزلق تجاهه، ويختفى الصوت، وجويدو لا يرى سوى المرأة الشابة، إنها تبتسم له وتصبح الآن شديدة الاقتراب منه، ويقطع الفيلم عائداً إلى نفسه اللقطة القريبة لجويدو، هذه المرة يرفع نظارته إلى أرنبة أنفه، وفى تلك اللحظة يعود الصوت، ويقطع الفيلم إلى لقطة متوسطة لموظفى المنتجع يقدمون له المياه المعدنية. ومرة أخرى فإن إشارة الصوت هى التى تنبهنا إلى الانتقال إلى الخيال والخروج منه (الشكل ٨-١١).

وطوال الفيلم فإن فيللينى يعتمد على تصميم المناظر (كل شئ أبيض فى مشاهد الخيال، وعلى الطبيعة العبثية للخيالات الفانتازية، خاصة مشهد نساء الحريم المتمردات، للتمييز بين مشاهد الخيال وبقية مشاهد الفيلم. وفى الحركة من الحاضر إلى الماضى، فإن هناك عبارة صوتية - مثل "أسا- نيزى- ماسا"- تستخدم لنقل جويدو المعاصر إلى طفولته، كما يستخدم فيللينى المؤثرات الصوتية والموسيقى كإشارات تدل على هذه الانتقالات. وفى الفيلم فإن حياة جويدو الداخلية مثل حياته المعاصرة هما القصة. وعلى الرغم من أن فى الفيلم قليل من الحبكة بمعايير الفيلم الروائى، فإن مفهوم الانتقال فى عقل شخصيته يفرض ما يكفى من التحدى أمام فيللينى لتصبح تجربة المتفرج أشبه برحلة اكتشاف. وبعد هذه المرحلة فإن المونتاج السينمائى لم يعرف من قبل مثل هذه الجرأة كما فى هذا الفيلم (الشكل ٨-١٢).

اختار ميكلانجلو أنطونيونى ألا يتحرك بين الماضى والحاضر، حتى إذا ما كانت شخصياته محاصرة فى أزمة وجودية تشبه تلك التى عاشها جويدو فى "ثمانية ونصف"، وبدلاً من ذلك فإن أنطونيونى كان يقدم تفاصيل بصرية تلمح إلى هذه الأزمة: إن شخصياته تعيش فى الحاضر، لكنهم لا يجدون سوى اليأس والقنوط فى الحياة المعاصرة، وسواء كانت تلك الأزمة تنبع من سأم الحياة المدنية فى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، أو كانت رد فعل غير واعٍ للعالم المعاصر، فإن النساء فى أفلامه تشعرن بالضياع مثل جويدو. وكما يذكر سيمور تشاتمان: "السمة الجوهرية فى أفلام أنطونيونى الناضجة (ذلك هو ما يحاول الكاتب إثباته) هى السرد بأقل قدر من التفاصيل البصرية، بالتركيز على المظهر السطحى للأشياء، سطح العالم كما يراه، وأقل قدر من الحوار الذى يكشف عن تفاصيل القصة"(٧).

إننا نعيش مع شخصيات أنطونيونى خلال تجربة من مختلف الأنواع، وقد يحدث شئ درامى فى هذه التجربة: رحلة طائرة على سبيل المثال، لكن تجسيد مثل هذا المشهد لا يتم على النحو المتبع فى السرد التقليدى، ففى السرد التقليدى تصور رحلة الطائرة تلك الشخصية وهى تذهب من النقطة (أ) إلى النقطة (ب)، أو أن الرحلة تصور نقطة فى علاقة (رحلة الطائرة هى محاولة إحدى الشخصيات أن تمضى فى العلاقة مع شخصية أخرى). إن هناك دائمًا نقطة سردية، وعندما يتم صنع هذه النقطة فإن المشهد يتغير.

تلك هى نقطة فيلم "الخسوف" (١٩٦٢) على سبيل المثال، إن رحلة الطائرة فرصة للشخصية لكى ترى نظرة شاملة على السياق المدنى الذى تعيش فيه: المدينة. إنها فرصة لأن تعيش متعة قصيرة عابرة، وهى فرصة للإعجاب بتكنولوجيا الطائرة والمطار. إنها فى النهاية فرصة للإشارة إلى أنه مع كل نشاط الطيران ورحلة الطائرة، فإن إحساس الشخصية بالوحدة عميق ودائم.

واللقطات فى هذا المشهد، وطوله، تختلف عما إذا كان هناك هدف سردى. ومن الملاحظ أيضًا عدد اللقطات العامة التى تكون فيها الشخصية بعيدة عن الكاميرا كما لو أن الكاميرا تقوم بدراستها وملاحظتها. (الشكلان ٨-١٣ و٨-١٤).

يدور فيلم "الخسوف" حول قصة فيتوريا (مونيكا فيتى)، المرأة الشابة التى تنهى خطوبتها لروبرتو مع بداية الفيلم، إنها تبدو محبطة، وأمها مشغولة تماماً بالبورصة وتزورها كل يوم للاطمئنان على صحتها. وعلى الرغم من أن لفيتوريا أصدقاء فى نفس العمارة التى تسكن فيها، فإن أصدقاءها يتظاهرون بأنهم أفريقيون بدائيون. إنها تستطيع الهرب عندما تتظاهر مثلهم. وفى أحد الأيام تزور أمها فى البورصة، إن البورصة تنهار وأمها تشعر بالمرارة الشديدة، وتتحدث فيتوريا مع سمسار البورصة الذى تتعامل معه أمها، واسمه بييرو (ألان ديلون). إنه يبدو مهتماً بها تماماً، وتتطور علاقة بينهما، وتبدو العلاقة فى نمو، وينتهى الفيلم دون نهاية حاسمة عندما تترك هى شقته على وعد اللقاء فى المساء، وبعد رحيلها تأتى خاتمة من سبع دقائق للقطات للحياة فى المدينة، وليس فى هذه الخاتمة أية إشارة بصرية لفيتوريا أو بييرو.

وسواء شعر المرء بأن الفيلم إدانة للنزعة اللاأخلاقية والقدرية لبييرو، أو تأمل للحالة الوجودية لفيتوريا أو بحثها عن بديل لعالم تسيطر عليه القيم الذكورية، فإن تجربة معايشة الفيلم مفتوحة وغير محددة. ما معنى البورصة؟ إن فيتوريا تقول: "إننى لا أعلم، إنها مكتب ، مكان للتسوق، حلبة ملاكمة، وربما لا تكون حتى ضرورية". وحيوية بييرو تبدو أكثر إيجابية من نزعة الشك والقلق لديها. ما معنى دور العائلة؟ إننا لا نرى سوى أمها ومنزلها، والأم لا تهتم إلا بالحصول على المال، ولا تتجسد العائلة إلا فى منزلهما، وما يحدد شخصيتهما هو ما يمتلكانه. ما المقصود من كل تلك اللقطات للمدينة ونشاطاتها بدون وجود أى من الشخصيتين؟

إن المرء يمكنه أن يمضى لكى يجد فقط المعنى الموجود فيما قدمه لنا أنطونيونى. إن لدينا مشاهد عديدة لفيتوريا فى البيئة التى تعيش فيها، شقتها، وشقة روبرتو، وشقتى بييرو، وشقة أمها، والبورصة. وفى هذه المشاهد توجد علاقات بين مقدمة الكادر وخلفيته، حيث فيتوريا، والبيئة المحيطة بها، وعلاقتها بالآخرين: أصدقائها، وروبرتو، وبييرو، وأمها. ويبادل أنطونيونى بين وضع الكاميرا الموضوعية والذاتية لكى يضع المتفرج فى موضع التوحد مع فيتوريا، ثم يبعده عنها لكى يتأمل هذا التوحد ويتأمل حالتها.

إن المكان يستخدم لإبعادنا، وعندما تدخل فيتوريا إلى المدينة فإن هذه الأماكن تتمدد وتتسع. إن السياق - بتصويره فى لقطة عامة وعدسة عميقة البؤرة - يبادل بين فيتوريا فى لقطة متوسطة فى مقدمة الكادر، وفيتوريا فى عمق الكادر تبدو ضئيلة بسبب الأشياء التى تحيط بها، الأشياء الضخمة التى صنعها الإنسان، والأبنية والأشياء الطبيعية الضخمة (مثل الأشجار والأنهار والغابة).

استخدام أنطونيونى التجسيد البصرى، والذى يعنى بالنسبة لنا اللقطات ذات الإيقاع شديد البطء، إلى درجة أن هناك زمنًا فيلميًا كافيًا لفيتوريا كى تعبر البيئة التى تعيش فيها، وليس أن تؤثر فيها كما يفعل بييرو. الشئ الفاتن فى أنطونيونى هو قدرته على أن يوصل لنا إحساس فيتوريا بالوحدة، ومع ذلك فإن مشاعرها الحسية (قوة الحياة) تظهر فى المشهد مع أصدقائها، وفى المشاهد اللاحقة مع بييرو. فى هذه المشاهد استخدم أنطونيونى هذه اللقطات تضم شخصين وبعض عناصر الشقة، مثل نافذة، وستائر، وبسبب إيقاع هذه اللقطات، فإن الفيلم لا يضع رأيًا محددًا حول ما هو أكثر أهمية أو أقل أهمية، إن كل المعلومات والأشياء وطريقة تنظيمها تؤثر على فيتوريا، وعلينا نحن أن نختار ما هو الأكثر أهمية مقارنة بالأشياء الأخرى.

وإذا كان هدف أنطونيونى هو أن يجسد بشكل خارجى العالم الداخلى لشخصياته، فقد نجح بشكل ملحوظ وبالعديد من الطرق أكثر من فيللينى، وهناك مشهدان يوضحان كيف أن الحاضر يشكل أساس الحالات الداخلية فى فيلم "الخوف".

فعندما تبدأ العلاقة بين فيتوريا وبييرو، يتجاهل أنطونيونى كل الشخصيات الأخرى، وتوازن الفيلم - حتى آخر مشهد فيه - يركز على العاشقين. وفى سلسلة من المشاهد التى تدور أمام شقة فيتوريا، وعند موقع انتشال السيارة من النهر، وفى شقة والدى بييرو، وفى الحديقة، وفى شقته الثانية، فإن فيتوريا تلتزم بالتدريج بعلاقتها مع بييرو. وعلى الرغم من وجود بعض عدم اليقين فى المشهد الأخير حول إذا ما كانت العلاقة سوف تستمر، فإن الفيلم يبقى مع العلاقة مشهدًا بعد الآخر ليصور تطورها، لكن ليس هناك الكثير من الحوار لكى يدل بشكل مباشر على تطور العلاقة. إن المشاهد يتم

مونتاجها كما لو كانت تأملاً فى العلاقة وليس تتبعًا لتطورها المحتوم، فنمط المونتاج بطىء متأمل، والمشهد الأخير الذى يحتوى على شخصيات ينتهى مع إحساس بالقلق وغزو من العالم الخارجى. وعندما تغادر فيتوريا، يعيد بييرو كل الهواتف إلى مكانها، وعندما تهبط السلم فإنها تسمع الهواتف وهى تبدأ الرنين، ويقطع الفيلم إلى بييرو جالسًا إلى مكتبه وهو حائر حول إذا ما كان يرد عليها. وبطريقة شديدة الرفاهية، تصور هذه النهاية قلق علاقتهما: هل سوف تستمر، أم أن العالم الخارجى سوف يغزوها ويقوضها؟

ونهاية الفيلم جديرة بالذكر أيضًا، ففى آخر لقطة من المشهد السابق تكون فيتوريا قد غادرت شقة بييرو، إنها فى الشارع، وفى مقدمة الكادر تظهر يدها وهى تنظر إلى الأشجار عبر الطريق، إنها تعود، وتنظر إلى أعلى، ثم إلى أسفل، وتخرج من الكادر تاركة الأشجار فقط.

ثم يأتى المشهد الختامى: سبع دقائق ذات طبيعة خاصة، ٤٤ صورة للمدينة خلال النهار. ويبادل أنطونيونى بين لقطات حميمية للبنايات، ولقطات بانورامية أو على قضبان لشخص يتحرك. وإذا كان هناك شكل لهذا المشهد الختامى، فهو التقدم خلال النهار، وينتهى هذا المشهد بلقطة قريبة لمصباح لامع فى الشارع. وطوال المشهد، يصبح الصوت مهمًا بشكل متزايد، إن هذا المشهد الختامى يعتمد على المؤثرات الصوتية الطبيعية، ثم على الموسيقى فى اللقطات القليلة الأخيرة.

والشعور الشامل للمشهد هو أن الحياة فى المدينة تمضى بصرف النظر عن الحالة الداخلية للشخصيات. قد تكون فيتوريا فى حالة حب، أو قد تكون تشعر بالضعف والهشاشة، لكن العالم المادى الملموس يحول مشاعرها إلى مجرد أشياء. وبالقدر الذى نعيش فيه القصة من خلالها، يوحى المشهد بوضوح بعالم يتجاوزها، إنه العالم الذى أشار إليه أنطونيونى طوال الفيلم. لقد كانت الأبنية المادية فى بداية الفيلم تطغى على فيتوريا وروبرتو، ثم لاحقًا عندما نرى فيتوريا وبييرو للمرة الأولى فإن هناك عمودًا

يفصل بينهما. لقد حول العالم المادى هذه الشخصيات منذ البداية إلى أقزام بجانبه. والمشكلة الوجودية حول إنسانية فانية فى عالم طاغٍ من الناحية الفيزيقية يعاد التأكيد عليها فى هذا المشهد النهائى. إن فيتوريا لا تستطيع أبداً أن تكون أكبر مما كانت، كما أن الحب لا يستطيع أن يغير هذه العلاقة مع العالم بشكل مؤقت. وقوة هذا المشهد تكمن فى أنه يضفى طابعًا ديمقراطيًا على الإنسانية والطبيعة. إن فيتوريا فى حالة رهبة أمام الطبيعة، وهى عاجزة عن التأثير فيها، إنها تستطيع فقط التعايش معها. وتلك الرغبة فى التوحد مع الشخصية ثم التباعد عنها هو الإسهام المونتاجى الإبداعى لميكلانجلو أنطونيونى.

الهوامش

(١) مثلما أدان أندرسون ورايز وريتشاردسون صناعة السينما البريطانية التقليدية فى تلك الفترة، فإن روفو وجودار وشابرول وجهوا الانتقادات لكلود أوتان لارا، ورينيه كليمان، والمخرجين التقليديين الآخرين فى صناعة السينما الفرنسية.

(٢) "الميزانسين"، أو الالتقاطة الطويلة زمنيًا، تعنى تحريك الكاميرا لتسجيل الحدث، بدلاً من تشكيل الحدث من خلال تجزيئه إلى لقطات ثم مونتاجها.

(٣) هناك إشارة شخصية فى هذا المشهد الافتتاحى، خاصة بالموجة الجديدة، فإحدى اللقطات المتحركة تمر بالسينماتيك، وبرج إيفل فى الخلفية.

(٤) التأثير الصادم للقطع الصادم يتم تخفيفه فى هذا المشهد باستخدام المزج بين اللقطات.

(٥) تمكن رؤية التأثير العالمى للموجة الجديدة فى الحركات السينمائية خلال الثلاثين عامًا الأخيرة، مثل الموجة الجديدة التشيكية، فى أفلام ميلوش فورمان وجيرى مينزيل، وفى السينما اليوغوسلافية، خاصة فى أفلام دوسان ماكافييف. كما تمكن رؤيتها فى أفلام جلوبير روشا فى البرازيل، وأفلام بيير باولو بازولينى والأخوين تافيانى فى إيطاليا. وفى الولايات المتحدة فإن آرثر بين ومايك نيكولز تشجعا على التجريب من خلال نجاح الموجة الجديدة.

(٦) هناك وصف ممتاز للأسلوب المونتاجى لجودار فى كتاب كاريل رايز وجافين ميللر "تقنيات المونتاج السينمائى"، بوسطن: دار نشر فوكال، ١٩٦٨، ص٣٤٥-٣٥٨.

(٧) سيمور تشاتمان، "أنطونيونى، أو السطح الخارجى للعالم"، بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٥، ص٢.

(٩)

تأثير التليفزيون والمسرح

التليفزيون

لم يكن من بين تغيرات ما بعد الحرب فى عالم صناعات الترفيه ما هو أكثر عمقًا فى تأثيره مثلما حدث مع قدوم التليفزيون، فالتليفزيون لم يقدم فقط إمكانية الترفيه المنزلى للجمهور، وبذلك فإنه تسبب فى تناقص الجمهور التقليدى للسينما، لكنه أيضًا بدأ فى إذاعة الأفلام منذ ستينيات القرن العشرين. وبتقديمه الدراما على الهواء، والمسلسلات الأسبوعية، وبرامج المنوعات، والأخبار، والرياضة، فإنه أحدث ثورة فى أنماط المشاهدة، وطبيعة المادة التى يتم تقديمها، وفى نوعية الفنانين والفنيين[١]، كما أحدث فى النهاية ثورة فى كيفية مونتاج الأفلام.

وربما كان التليفزيون هو مصدر القوة الأهم فى إحساس أن ما تراه على شاشته عفوى ومباشر، وهى سمة ليست موجودة فى السينما، التى يتم بناؤها بشكل واعٍ ومقصود، بينما يبدو التليفزيون كأنه يحدث مباشرة أمام المتفرج. وقد دُعم هذا الإحساس بتقديم الأحداث الإخبارية عند حدوثها، بالإضافة إلى تقديم الدراما وبرامج المنوعات على الهواء، وبوظيفة التليفزيون كوسيط إعلانى. لم تتم فقط الاستعانة بفنانى الأداء (الممثلين والمغنين والراقصين المشهورين) فى الإعلانات، لكن الإعلان فى حد ذاته – سواء كان فى دقيقة أو أقل – أصبح تجسيداً لقيم الترفيه. وبذلك فإن البرامج الإخبارية، والإعلانات، وكيف يتم تقديمها (خاصة فى إحساسها العفوى وسرعة إيقاعها) تركت تأثيراً قوياً على المونتاج السينمائى.

وإحدى ظواهر تأثير التليفزيون على السينما تكمن رؤيتها فى معالجة الأحداث والشخصيات الحقيقية. لقد كانت السينما منجذبة دائماً إلى نمط سيرة حياة المشاهير، مثل وودرو ويلسون، ولو جيهريج، وبول إيهلريش، ولوى باستور، وقدمت أفلاماً "بمعالجة هوليودية" عنهم، أو بكلمات أخرى فإن حياتهم أُقتبست دراميًا بشكل فضفاض للسينما، ولم تكن هناك محاولة جادة لتحرى الدقة، فقد كان الترفيه هو الهدف.

لقد تغير هذا بعد ظهور التليفزيون، وكان تأثير الأخبار على التليفزيون كبيراً، لذلك فإنه يجب العثور على طريق ما لتحقيق الدقة فى المعالجات السينمائية، وقد تدعم هذا التناول فى فترة ما بعد الحرب من خلال تقنيات الواقعية الجدية وسينما الحقيقة. وإذا كان هناك فيلم يشبه نشرة أخبار المساء، فإنه فيلم مهم، وحقيقى، وعفوى.

أدرك بيتر واتكينز هذا الأمر خلال ستينيات القرن العشرين فى أعماله الدرامية التسجيلية للتليفزيون، مثل "موقعة كالودين" (١٩٦٥) و"لعبة الحرب" (١٩٦٧)، واستمر فى هذه المعالجة فى عمله اللاحق عن إدوارد مونش. وفى مجال السينما الروائية مارس هذا الأسلوب تأثيره مبكراً مع فيلم جون فرانكينهايمر "مرشح من مانشوريا" (١٩٦٢)، واستمر فى أفلامه اللاحقة مثل "سبعة أيام من مايو" (١٩٦٤) و"يوم الأحد الأسود" (١٩٧٧). واستخدم ألان باكيولا التناول الدرامى التسجيلى فى فيلمه عن ووترجيت "كل رجال الرئيس" (١٩٧٦)، واستمر أوليفر ستون فى العمل بهذا الأسلوب منذ "سلفادور" (١٩٨٦) حتى "جيه إف كيه" (١٩٩١).

والتناول التسجيلى الدرامى (دوكيودراما)، الذى يمزج أسلوب سينما الحقيقة ومونتاج القطع القافز، يعطى للأفلام مظهر الصدق والواقعية إلى درجة أنه من الصعب عندئذ تمييزها عن نشرة الأخبار التليفزيونية، والإيقاع وحده هو الذى يختلف، فى التأكيد على التوتر الدرامى بطريقة من النادر مشاهدتها فى البرامج الإخبارية. يكفى الفنان السينمائى عندئذ اختيار الموضوع أو الشخصية أو الحدث التى يعرفها الجمهور جيداً، ثم يتناولها بأسلوب يشبه الأخبار المذاعة مستخدماً التقنيات التى توحى بالصدق والدقة، عندئذ سوف ينجح فى أن يجعل الفيلم يبدو حقيقياً، وهذا يعود مباشرة إلى

تقنيات الأخبار التليفزيونية: سينما الحقيقة، والقطع القافز، واستخدام الراوى أو المعلق سواء كان على الهواء أو مسجلاً. وبذلك فإن الفنان السينمائى يملك مخزونًا كامل التطور من التقنيات المونتاجية لكى يحاكى واقعية نشرات الأخبار.

والمظهر الآخر لتأثير التليفزيون يبدو بالمقارنة مع التأثير السابق غريبًا وعجيبًا، لكن تأثيره - خاصة على الإيقاع - كان عميقًا حتى أنه لا يوجد فيلم أو برنامج تليفزيونى لم يتأثر به، وهذا هو التأثير التى تكمن رؤيته بوضوح فى الأفلام التى صنعها بين عامى ١٩٦٥ و١٩٧٠ المخرج ريتشارد ليستر، الأمريكى المغترب الذى أخرج فيلمين لفرقة البيتلز فى بريطانيا، وهما "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) و"النجدة!" (١٩٦٥).

استخدم ليستر التقنيات التى كانت مستخدمة بالفعل فى التليفزيون، ووجد أسلوبًا يتناسب مع مزيجه الغريب من الطاقة الحيوية والفوضوية اللتين اتسم بهما فريق البيتلز، ويمكن للمرء أن يطلق على تناول هذه الأفلام أول الفيديوهات الموسيقية.

هناك أفلام سبق صنعها من بطولة نجوم موسيقى أو كوميديا، مثل الإخوان ماركس، وأبوت وكوستيللو، وماريو لانزا، وكان سر نجاح مثل هذه الأفلام يعود إلى الجمع بين حدوتة، وإتاحة الفرصة لهؤلاء النجوم أن يصنعوا ما يجيدونه: حكاية النوادر أو النكت أو الغناء. ومثل أفلام الإخوان ماركس، كان "ليلة يوم شاق" و"النجدة!" لا يحتويان على حواديت. إن فيلم "ليلة يوم شاق" يحكى قصة يوم فى حياة فريق البيتلز، وينتهى بعرض تليفزيونى، ضخم، أما فيلم "النجدة!" فهو أكثر تعقيداً: هناك طائفة هندية تطارد رينجو (أحد أفراد الفرقة - المترجم) من أجل خاتم مقدس يضعه فى إصبعه، وهم يريدون الخاتم لأهميته الروحية، كما أن هناك عالمين بريطانيين يريدان الاستحواذ على الخاتم لقيمته التكنولوجية، وهذه المطاردة تأخذ الفرقة حول العالم.

والقصتان فى الفيلمين ليستا إلا مجرد حيلة لتحقيق الهدف الرئيسى لكل منهما: إعطاء الفرصة لفريق البيتلز أن يفعل ما يجيده، وإسهام ليستر فيهما هو الطرق التى استخدمها لتقديم الموسيقى، خاصة أنه ليست هناك أغنيتان تم تقديمهما بالطريقة ذاتها.

والتقنيات التى استخدمها ليستر مستقاة من مزيج من تقنيات سينما الحقيقة وموقف عبثى من وجود أى معنى للسرد، وقد استخدم ليستر نفس التقنيات فى فيلمه القصير "الجرى والقفز والوقوف بلا حركة" (١٩٦١).

لقد صور ليستر عروض البيتلز باستخدام كاميرات متعددة، وقطع بشكل متوازٍ بين اللقطات القريبة ذات الزوايا الحادة جداً - على سبيل المثال وضع متجاور لجورج هاريسون وبول ماكارتنى، أو لقطة قريبة لجون لينون - وبين ردود أفعال المتفرجين من صغار السن. والأغنية الأخيرة فى "ليلة يوم شاق" تتقاطع مع لقطات للجمهور شديد الحماس والهياج، وهناك لقطة قريبة وعامة للفرقة، ولقطات بانورامية خاطفة إلى حجرة التحكم التليفزيونى، ثم العودة إلى الجمهور، ويتم القطع بين هذه اللقطات بإيقاع متزايد السرعة بما يزيد من عنصر الإثارة، ويصبح الإيقاع سريعًا جدًا، وفى الحقيقة أن مضمون أية لقطة ليس مهماً، لكن المهم هو شعور الطاقة فى القطع السريع بين فريق البيتلز والجمهور، ولقد استخدم ليستر المونتاج لكى يؤكد على هذه الطاقة.

استخدام ليستر العديد من التقنيات المتنوعة لكى يخلق هذه الطاقة، بما فى ذلك الصور واسعة البؤرة التى تشوه الموضوع، واللقطات القريبة جداً، واللقطات من كاميرا محمولة على اليد، ولقطات عبثية فى الخروج عن السياق، والحركة السريعة، والقطع القافز شديد الوضوح.

وعندما كان فريق البيتلز يؤدى داخل أحد استوديوهات التليفزيون، بدأ ليستر المشهد بصورة للعرض فى كاميرا تليفزيونية، ثم عاد إلى الوراء ليرى العرض نفسه، وقام بقطع متوازٍ بين شاشات المراقبة التليفزيونية والعرض الفعلى، ليؤكد أن ما نراه ليس سوى عرض يتم تصويره. إنه هنا لم يكن يشارك سينما الحقيقة فى هدفها بجعل المتفرج يعتقد أن ما يراه هو الشىء الحقيقى.

لقد صور بعض الأغانى فى حقل محاط بالدبابات، أو عند منحدر للانزلاق على الجليد، أو على شاطئ فى جزر الباهاما، ولقد نجح مكان التصوير وطبيعته الخاصة فى تحقيق الإحساس بمن هم أعضاء فريق البيتلز.

يبدأ فيلم "ليلة يوم شاق" بمجموعة من المعجبين يطاردون فريق البيتلز فى محطة قطار، حيث الكاميرا المحمولة على اليد تجعل المشهد يبدو حقيقيًا، لكن عندما يقطع الفيلم إلى صورة لبول ماكارنتى وله لحية وهو يجلس مع جده ويقرأ جريدة، فإن مزيج العبثية والواقع يتم تأسيسه. وهنا يصبح الإيقاع والحركة هما الأساس، فالحيوية أكثر أهمية من الواقعية، لذلك فضل ليستر القطع القافز لتحقيق الحركة، لذلك فإن الحيوية الناتجة تكون العنصر الرئيسى الذى يعطى الاستمرارية الوجدانية طوال الفيلم (الشكل ٩-١).

لقد كان ليستر قادرًا على أن يتحرك بحرية مع عناصره البصرية بسبب الوحدة التى تتيحها كل أغنية، فكان دائمًا يؤلف مزيجًا من أحداث متوازية. وعلى سبيل المثال، استخدم ليستر القطع المتوازى بين فريق البيتلز فى "ديسكو"، وجد بول فى كازينو للقمار. وبنجاحه فى أن يجد طريقة للقطع المتوازى داخل المشهد، تنقل ليستر بين الأغنيات والأساليب، ولم يكن حتى فى حاجة إلى أن يقوم فريق البيتلز بتقديم عرض غنائى، لقد كانوا قادرين على التمثيل خلال الأغنية مثلما هو الحال فى أغنية "كل حبى"، ولقد سمح ذلك بالتنويع داخل كل مشهد وبين المشاهد وبعضها البعض. وطوال الوقت، فإن هذا التنوع يوحى بأن كل شىء ممكن، بصريًا أو على مستوى السرد، والنتيجة حرية فى الاختيارات المونتاجية غير مسبوقة فى عالم الفيلم الروائى، وحتى بوب فوسى فى فيلم "كل هذا الجاز" (١٩٧٩) لم يملك هذا القدر من الحرية الذى امتلكه ليستر فى "ليلة يوم شاق".

وكان نجاح ليستر فى استخدام تنويعات من زوايا الكاميرا، والصور، والقطع خارج السياق، والإيقاع، كان هذا النجاح يعنى أن الجمهور راغب فى قبول سلسلة من الصور المتنوعة التى لا يوجد بينها إلا شريط الصوت، والإيقاع متزايد السرعة يوحى بأن الجمهور قادر على متابعة هذا القدر الكبير من التنوع، وإدراك المعنى على نحو أسرع. وفى الحقيقة أن نجاح ليستر يوحى بأن الإيقاع الأسرع أصبح مرغوبًا فيه، ويمكن تعقب تزايد سرعة السرد منذ عام ١٩٦٦ فى تأثير أفلام البيتلز.

إن سرد الحواديت لم يكن وحده الذى تزايدت سرعته(٢) ، ولكن أيضًا سرعة إيقاع المونتاج، فكما نرى فى فيلم سام بيكنباه "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، وفيلم مارتين سكورسيزى "الثور الهائج" (١٩٨٠)، فإن اللقطات المنفردة أصبحت أقصر على نحو متزايد، ولعل أصدق تصوير لذلك هو ما نراه اليوم فى الإعلانات التليفزيونية والفيديوهات الموسيقية.

هناك مشهد "لا يمكن أن تشترى لى الحب" فى فيلم "ليلة يوم شاق"، يجسد أسلوب ليستر فى استخدامه الحركة، واللقطات القريبة، واللقطات المشوهة واسعة الزاوية لفرقة البيتلز أو لأفرادها كل على حدة، والقطع القافز، واللقطات المصورة من طائرة هليوكبتر، والحركة السريعة. وقبول الجمهور لهذا الأسلوب، والاحتفاء به، يجسدان مدى إنجاز ليستر فى تحقيق حرية المونتاج من أجل الحرية والحركة، هذه الحرية التى كان يعوقها القواعد التقليدية لتحقيق الاستمرارية. وباستخدام ليستر للتقنيات التليفزيونية، حرر نفسه وحرر الجمهور من واقعية التليفزيون، دون أن يفقد الإحساس بالعفوية. لقد كان الجمهور متعطشًا لهذه العفوية، واستطاع عدد من صناع الأفلام - مثل سكورسيزى - إعطاء الجمهور تلك الطاقة التى توحى بها العفوية.

استمر ليستر فى استخدام هذه التقنيات على نحو متفاوت، ولعل أكثر أفلامه نجاحًا فى الفترة اللاحقة هو "بيتوليا" (١٩٦٨) الذى يدور فى سان فرانسيسكو. إنها قصة تحطم زواج تقليدى، وكان ليستر بارعًا على نحو خاص فى الانتقال بين الماضى والحاضر، لكى يحطم الإحساس بالاستقرار الذى يتضمنه الزواج فى العادة، كما ساعدت حركة الكاميرا المتوترة فى خلق الإحساس بعدم الاستقرار (الشكل ٩-٢)، وكان إسهام ليستر الرئيسى فى مجال المونتاج السينمائى هو الحرية وسرعة الإيقاع، اللذين استطاع تحقيقهما فى فيلميه عن فريق البيتلز.

المسرح

إذا كان تأثير التليفزيون فى تلك الفترة متعلقًا بالبحث عن العفوية، فإن تأثير المسرح كان متعلقًا بالبحث عن الارتباط بالمضمون والمعنى. وكانت نتيجة هذه التأثيرات

ـزيداً من الحرية الجديدة مع السرد، وطريقة تقديم هذا السرد من خلال المونتاج السينمائى.

ولعل أهم صانع للأفلام خلال خمسينيات القرن العشرين كان إنجمار بيرجمان، وكانت التيمات التى اختارها فى أفلامه هى تيمة العلاقات كما فى "درس فى الحب" (١٩٥٤)، والتقدم فى العمر مثل "فراولة برية" (١٩٥٧)، والخرافة كما فى "الساحر" (١٩٥٩)، وهى تيمات شديدة الجدية بشكل لم يكن معتاداً فى فن جماهيرى مثل السينما. ومع ذلك فإن رغبة بيرجمان فى تناول موضوعات متجاوزة لما هو طبيعى تصور كيف أن الشكل السينمائى يمكن أن يقبل المسرح ومواضعاته. لقد استخدم بيرجمان بنفس القدر الذى استخدم به المسرح: للاكتشاف والترفيه معًا - ولأن المسرح كان أقل تقيداً بالواقعية، فإن الجمهور كان مستعداً لقبول مواضعات أقل ارتباطًا بالواقع، وبذلك فإنه سمح لصانع الفيلم باكتشاف معالجات مختلفة لمادة الموضوع. وعندما طور بيرجمان طريقته السينمائية، فإنه كان يطور أيضًا تسامح الجمهور مع المعالجات المسرحية فى السينما.

إن هذا لا يعنى أن المسرح لم يؤثر فى السينما حتى جاء بيرجمان، فكما ذكرنا فى الفصل الرابع كانت هناك مثل هذه التأثيرات. لكن الفرق هو أن الخمسينيات كانت مميزة فى اهتمامها بسينما الواقعية الجديدة أو سينما الحقيقة. وحتى إيليا كازان، الذى كان رجل مسرح، قام بالتجريب فى مجال سينما الحقيقة فى فيلمه "هلع فى الشوارع" (١٩٥٠)، ومع ذلك فإنه قدم فى نفس الفترة فيلم "عربة ترام اسمها الرغبة" (١٩٥١)، وكان احترامه للمسرحية الأصلية كبيراً حتى أنه صور الفيلم كمسرحية، دون ادعاء بأنه صنع شيئًا آخر.

من ناحية أخرى حاول بيرجمان صنع أفلام لها خصائص موضوعات وأساليب المسرح. وعلى سبيل المثال فإن الموت يصبح إحدى شخصيات فيلم "الختم السابع" (١٩٥٦)، وهو يتحدث مثل بقية الشخصيات لكن ملابسه هى التى تميزه عنهم. إن رغبة بيرجمان فى استخدام هذه الأدوات المسرحية جعلت هذه الأدوات مهمة للمونتاج،

مثلما كان تكامل الماضى والحاضر فى أفلام رينيه، أو تكامل الواقع والخيال فى أفلام فيللينى.

لقد ظل بيرجمان مهتمًا بالمجاز واللاواقعية فى أفلامه الأخيرة، ففيلم "من حياة عرائس الماريونيت" (١٩٨٠) يستخدم الأداة المسرحية للتكرار الأسلوبى لاكتشاف المسئولية خلال استجواب حول جريمة قتل. كما استخدم بيرجمان المجاز للإيحاء بجذور النازية فى ألمانيا عام ١٩٢٣ فى فيلمه "بيضة الثعبان" (١٩٧٨)، وكلا الفيلمين يحتويان على إحساس بالتصميم الشكلى أكثر ارتباطًا بالديكور المسرحى بالمقارنة مع مكان التصوير السينمائى. وفى الحالتين فإن المعالجة المجازية تجعل الحبكة أكثر حدة وعمقًا. وفى نفس الوقت حين كان بيرجمان يؤثر على السينما العالمية، فإن مجموعة من النقاد الشبان الذين تحولوا للإخراج فى انجلترا كانوا مهتمن أيضًا بأن تكون أفلامهم ذات موضوعات أكثر جدية من المعتاد فى الأفلام الجماهيرية، يشجعهم على ذلك مخرجون مسرحيون جدد، خاصة فى الأعمال الواقعية لجون أوزبورن، وأرنولد ويسكلر، وشيلا ديلانى، لذلك فإن المخرجين تونى ريتشاردسون، وليندساى أندرسون، وكاريل رايز – الذين بدأوا فى مجال السينما التسجيلية – تحولوا سريعًا إلى أفلام أقل فى نزعتها الطبيعية لكى يصنعوا أفلامًا درامية ذات موضوعات جادة، ولحق بهم مخرجون طليعيون، مثل: بيتر بروك، الذى عمل فى مجالى المسرح والتليفزيون، وحاول خلق هجين يجمع بين أفضل العناصر فيهما. لقد استمرت الرغبة فى مزيد من الجدية فى اختيار الموضوعات، وعبور الخط الفاصل بين المسرح والسينما، وأصبحت مصدرًا رئيسيًا لقوة السينما الإنجليزية. وكانت النتيجة أن بعض كتاب السيناريو المهمين كانوا فى الأصل كتابًا للمسرحيات، مثل: هارولد بينتر، وديفيد ميرسر، وديفيد هير، وحنيف قريشى، وفى حالة ديفيد هير فإن العبور من المسرح إلى السينما أدى إلى ممارسة الإخراج السينمائى أيضًا. وإذا كان جو أورتون قد عاش؛ فمن الأرجح أنه كان سيصبح بدوره كاتب سيناريو مهمًا.

كان كل كتاب المسرح هؤلاء يتشاركون فى الاهتمام بطبيعة المجتمع الذى يعيشون فيه، وبالحواجز الطبقية، ونسيج العلاقات الإنسانية التى يرعاها المجتمع. وبدءًا من فيلم تونى ريتشاردسون فى اقتباسه عن مسرحية جون أوزبورن "انظر وراءك فى غضب" (١٩٥٨)، قام صناع أفلام الموجة الجديدة البريطانية بإخراج أفلام الدراما الاجتماعية الواقعية، مثل كاريل رايز فى "مساء السبت وصباح الأحد" (١٩٦٠)، وليندساى أندرسون فى "هذه الحياة الرياضية" (١٩٦٣). وباستثناء هذا الفيلم الأخير، فإن الأعمال الأولى تميزت بتأثير قوى من سينما الحقيقة، كما يتضح فى استخدام المواقع الحقيقية، والصوت الذى يحتشد باللكنات واللهجات المحلية، وعدم الرغبة فى استخدام إضاءة زائدة أو التأكيد على الألوان. وهذا الأسلوب الذى يشبه "الكاميرا الخفية" استمر فيما بعد كين لوتش فى فيلم "الحياة العائلية" (١٩٧٢) حتى الآن. ومع ذلك فإن نقطة الذروة بالنسبة لمخرجى الموجة الجديدة البريطانية جاءت فى فترة مبكرة مع فيلم ريتشاردسون "وحدة متسابق الجرى للمسافات الطويلة" (١٩٦٢)، وفيما بعد استسلم لتأثير المسرح واللاواقعية. وفى الحقيقة أن الابتعاد عن الواقعية كان بسبب جدية موضوعات الأفلام الواقعية الأولى أكثر من وجود رابطة فلسفية مع أسلوب سينما الحقيقة الذى جذب ريتشارسون وأندرسون ورايز. وفى بحث هؤلاء المخرجين عن أسلوب ملائم فى أفلامهم التالية، فإنهم أظهروا مرونة فى التناول كانت غير معتادة فى السينما، وكانت النتيجة مرة أخرى هى توسيع لإمكانية تنظيم الصور داخل الفيلم.

وكان أول ابتعاد ملحوظ عن الواقعية فى فيلم ريتشاردسون "توم جونز" (١٩٦٣) الذى كتب له السيناريو جون أوزبورن، والفيلم يبدو معالجة شديدة الأسلوبية لرواية هنرى فيلدينج، وفيه تبدو إشارات لتقنيات السينما الصامتة، مثل استخدام العناوين المكتوبة والراوى، وهى الإشارات التى جعلت الفيلم يبدو مثل بورتريه كارتونى للأخلاقيات الاجتماعية والجنسية فى انجلترا القرن الثامن عشر.

ومن أجل اكتشاف هذه الأخلاقيات، استخدم ريتشاردسون الحركة السريعة، والحركة البطيئة، وإيقاف الحركة، والقطع القافز، ولقطات كاميرا سينما الحقيقة المحمولة على اليد. واستخدم هذه التقنيات لكى يقدم رأيه حول العصر الذى يدور فيه الفيلم،

حيث يتم تقديم توم جونز (ألبيرت فينى) كأنه أقرب إلى شخص معاصر غير ممتثل للمواضعات الاجتماعية. وبالحفاظ على إحساس المعاصرة فإن الشخصيتين - أم توم وتوم نفسه - يواجهان المتفرج مباشرة، وبذلك فإنهما يعرفان أنهما شخصيتان فى فيلم. وباستخدام أداء مبالغ فيه أنسب إلى المسرح منه إلى السينما، حقق ريتشاردسون وجهة نظر معاصرة حول القضايا الاجتماعية، خاصة مسألة الطبقية. إن فردية توم تصعد فوق مسألة الطبقة، وبذلك - ومن خلال السرد، فإن نجاحه يدين الطبقية بنفس القدر من الإدانة الذى تحقق فى فيلم أوزبورن وريتشاردسون السابق "انظر وراءك فى غضب". إن العنصر الرئيسى فى "توم جونز" هو إحساس بالحرية فى استخدام السرد والاستراتيجيات التقنية التى تتضمن الواقعية، لكنها لا تقتصر على الحاجة للمظهر الواقعى. والنتيجة هى فيلم متأثر بالمسرح أكثر كثيراً من أعمال ريتشاردسون المبكرة. ولقد استمر ريتشاردسون فى استكشاف هذا الشكل فى أفلامه التالية، مثل "المحبوب" (١٩٦٥) و"ضحكة فى الظلام" (١٩٦٩).

كما هجر كاريل رايز أيضًا الواقعية، على الرغم من أن هناك صلات من ناحية الموضوع بين فيلم "مساء السبت وصباح الأحد"، وأفلامه التالية مثل "مورجان" (١٩٦٦) و"إيزادورا" (١٩٦٩).

يحكى فيلم "مورجان: حالة مناسبة للعلاج" قصة التدهور العقلى للشخصية الرئيسية فى مواجهة تدهور زواجه، إن مورجان (ديفيد وارنر) ماركسيًا ظل محافظًا على عقائده السياسية طوال حياته، وله جذور فى الطبقة العاملة، وكان متزوجًا من امرأة من الطبقة الأعلى. إن هذا المستوى الاجتماعى والسياسى من انهياره العقلى هو فى الجانب الأكبر منه عامل فى انهيار زواجه، لكن رد فعله تجاه هذا الانهيار هو الذى أعطى رايز الفرصة لكى يجسد هذا التحلل على نحو بصرى. إن مورجان يرى العالم فى هيئة حيوانات، فيرى نفسه كغوريلا، ويرى امرأة جميلة فى مصعد مترو الأنفاق فى شكل طاووس، والرجل فى شباك التذاكر كسيد قشطة. وعندما يمارس الجنس مع زوجته السابقة - يبدو كأنه صراع أسود - إن مورجان يجد نفسه فى حالة صراع؛ لذلك فإنه ينسحب إلى عالم الحيوانات.

ربما كان رايز يرى هروب مورجان على أنه ساحر وفاتن، أو كرد فعل سياسى تجاه ظروفه، وسواء كان الأمر هذا أم ذاك، فإن اندماج لقطات الحيوانات طوال الفيلم يخلق قصة رمزية مجازية أكثر من تقديم صورة عن انهيار عقلى. إن التناول الواقعى لنفس الموضوع جاء فى فيلم كين لوتش "الحياة العائلية" الذى يعرف أحيانًا باسم "طفل الأربعاء". كان تناول رايز مجازيًا فى جوهره، ليصنع فيلمًا أسلوبيًا، وعلى الرغم من الإحساس الواقعى للحياة اليومية فى الكثير من اللقطات، فإن حوار ديفيد ميرسر البارع، والتلميحات البصرية، صنعت فيلمًا يمزج بين الواقعية واللاواقعية.

وهذا ينطبق أيضًا على فيلم "إيزادورا"، وهو قصة حياة الراقصة العظيمة إيزادورا دانكان (فانيسا ريدجريف)، التى كان لها تأثير كبير على الرقص المعاصر، وكانت نسوية ومحبة للجمال والفن. ولكى يعيد رايز خلق أفكارها حول الحياة والرقص، فإنه بنى فيلمه على شبكة من الأفكار. والفيلم يقفز بين الماضى والحاضر فى سان فرانسيسكو عام ١٩٣٢ وفرنسا فى عام ١٩٢٧، وخلال هذه القفزات يمضى الفيلم إلى الأمام، ولكن دائمًا فى سياق تأمل دانكان فى الماضى فى مشاهد جنوب فرنسا فى عام ١٩٢٧.

لم يكن رايز مكتفيًا بأن يروى فقط سيرة حياتها، بل إنه حاول أيضًا أن يعيد خلق وحى رقصاتها. عندما تمارس الحب للمرة الأولى مع المصمم إدوارد جوردون كريج (جيمس فوكس) فإن المشهد يتقاطع مع رقصة شديدة الحسية، والرقصة تجسد مشاعر دانكان فى تلك اللحظة، كما تجسد تعبيرًا عن وحيها وإلهامها، وهكذا يرتبط الخلق الفنى بالمشاعر. ويتدفق الفيلم بين الماضى والحاضر، وعبر رحلة زمنية لتطورها الفنى. وعلى الرغم من أن هناك الكثير من المونتاج فى ذلك التشوش الزمنى، فإن ذلك كان تعبيرًا واضحًا عن طموح الفيلم. لقد حاول رايز أن يعثر على حلول مونتاجية لأفكار تجريدية صعبة، وفى معظم الحالات كانت النتيجة ساحرة. إن للفيلم القليل من الارتباط مع جذور السينما الحرة عند رايز، لكنه أكثر ارتباطًا بالرقص والمسرح.

وكان ليندساى أندرسون هو الأقل ارتباطًا بالواقعية بين هؤلاء المخرجين الثلاثة. إن فيلمه "عن أرض الأحلام" (١٩٥٣) يتحرك فى أهدافه بعيدًا عن النزعة الطبيعية، وفى أول أفلام أندرسون الطويلة "هذه الحياة الرياضية"، أظهر مقدار ابتعاده عن الواقعية. يدور الفيلم حول لاعب راجبى محترف (ريتشارد هاريس)، لكن الفيلم يدور أيضًا حول قيود وحدود عالمه الفيزيقى. إنه رجل غاضب عاجز عن فهم غضبه أو قبول آلامه النفسية، وهو لا يفهم نقاط ضعفه إلا فى النهاية. ومن بين المخرجين الثلاثة فإن أندرسون هو الأكثر اهتمامًا بالعناصر الوجودية بالمقارنة مع العناصر الاجتماعية أو السياسية، أو هكذا فى فيلم "هذه الحياة الرياضية" على الأقل.

وعندما صنع فيلمه "لو..." (١٩٦٩)، رفض أندرسون الواقعية تمامًا، إنه قصة حول التمرد فى مدرسة أولاد حكومية، واستخدم فيه أندرسون الموسيقى، والتبادل بين الأبيض والأسود وبين الألوان، والصور الأسلوبية غير الواقعية التى توحى بأهمية الحرية على السلطة، وأهمية إرادة الفرد على إرادة المجتمع. وبنهاية الفيلم فإن السؤال حول الواقع والخيال يصبح بلا معنى، فالفيلم يشتمل عليهما معًا، ويصبح صورة مجازية لانجلترا فى عام ١٩٦٩. ولقد أتاحت مرونة المونتاج لأندرسون خلق صورة تعارض الواقع الاجتماعى.

استمر أندرسون فى هذه المعالجة المسرحية وأخذها إلى مدى أبعد من فيلمه التالى "أيها الرجل المحظوظ!" (١٩٧٣)، والذى يدور حول الممثل الذى يلعب دور ميك فى فيلم "لو..."، ويحكى عن حياته حتى أختير لهذا الدور فى فيلم "لو..."، والفيلم ليس سيرة حياة بقدر ما هو أوديسّة. لقد كان ميك ترافيس فى فيلم "لو..." يتجسد فى الممثل مالكولم ماكدويل، لكنه فى "أيها الرجل المحظوظ!" أقرب شبهًا إلى شخصية بريئة تشبه "كانديد" (بطل مسرحية فولتير المعروفة بهذا الاسم، وهو رجل شاب يعيش فى براءة مفرطة حتى تصدمه حقائق الحياة فتزول عنه الأوهام – المترجم). إن رحلته تبدأ مع بائع بن فى شمال انجلترا، لكن ما يهم ليس واقعية عمله، فمغامراته تأخذه إلى إجراء تجارب طبية تكنولوجية عليه، وحوادث نووية، وعملية تهريب دولية جماعية.

وطوال الفيلم فإن أخلاقيات كل موقف تصبح فى موضع تساؤل وشك، فالهدف هو الاستغلال بأى ثمن، سواء كان استغلالاً إنسانياً أم سياسياً، وعند نهاية الفيلم ينتهى البطل وراء القضبان، محظوظًا لأنه لا يزال على قيد الحياة. وطوال الفيلم يتنقل أندرسون بحرية بين الحقيقة والخيال، إن الرجل الذى يكون خنزيراً وإنسانًا هو من أكثر الصور المنفرة. ولكى يقدم أندرسون فترات راحة بين المشاهد، فإن أندرسون يقطع إلى ألان برايس وفرقته وهم يعزفون شريط الصوت للفيلم، كما يظهر برايس كأحد شخصيات الفيلم فى مشهد لاحق.

إن التأثير العام للفيلم هو التساؤل حول العديد من أوجه الحياة المعاصرة، بما فيها الطب، والتعليم، والصناعة، والحكومة. واستخدام الأدوات المسرحية للاواقعية، والاغتراب البريختى، والشخصية الرئيسية الساذجة، أتاح لأندرسون الحرية أن يتحرك بعيداً عن الحدوتة عندما يريد، ليحقق تأثيراً قوياً. لقد كان أندرسون يخرج مسرحيات عندما لم يكن يصنع أفلامًا، وفيلم "أيها الرجل المحظوظ!" بتركيزه على الأفكار حول المجتمع يرتبط بوضوح بالتجارب المسرحية أكثر من فيلم أندرسون السابق "كل يوم ماعدا الكريسماس" (١٩٥٧).

يجب ألا يفوتنا عند هذه الدراسة للمخرجين البريطانيين التوقف عند جون شليزنجر، فقد كان هو أيضًا فى مجال السينما التسجيلية، وأنتج الفيلم التسجيلى صاحب الجوائز "نهاية الخط" (١٩٦٠)، واستمر ليخرج الفيلم الواقعى "نوع من الحب" (١٩٦٢)، ومثل زملائه بدا فى اكتشافه الإمكانات اللاواقعية.

وفيلم "بيللى الكذاب" (١٩٦٣) من أنجح الأفلام التى تجمع بين الواقع والخيال، وهو فى الأصل رواية ثم مسرحية من تأليف كايث ووترهاوس وويليز هول، ويحكى عن قصة بيللى فيشر الذى يرفض أن يكبر ويصبح ناضجاً.

إن بيللى فيشر (توم كورتناى) يكذب فى كل شئ: عائلته، أصدقائه، مواهبه، وفى النهاية تؤدى به كل تلك الأكاذيب إلى المتاعب، ولا يستطيع سحره أن ينقذه. إنه ينسحب إلى عالمه الخيالى أمبروزيا، حيث يعيش كجنرال، وملك، وحاكم وحيد.

يُستخدم المونتاج هنا لإدماج خيالات بيللى فى الفيلم، ويقطع شليزنجر مباشرة إلى الخيالات وكأنها تحدث كجزء من حدث واقعى. وإذا كان والد بيللى، أو صاحب العمل، يقول شيئًا لا يعجب بيللى، فإن الفيلم يقطع مباشرة إلى بيللى وهو فى زى الجنرال، ويقتل خصمه بالمدفع الرشاش. وإذا كان بيللى يسير وهو يعيش فى خيالات كونه مشهوراً، فإن الفيلم يقطع مباشرة إلى زحام أو مباراة كرة قدم، ويقطع شليزنجر إلى الحاكم بيللى وهو فى زيه الرسمى مخاطبًا الجماهير، وقبل الخطاب تنصت الجماهير، وتصبح مهتاجة من الفرح بعده، ثم يقطع الفيلم عائداً على بيللى وهو يسير فى المدينة أو فى وادٍ صغير منعزل يطل على المدينة.

إن بيللى خصب الخيال، وساحر، وفاتن، ويدعونا للاندماج معه كشخصية رئيسية، لكن تكامل حياة الخيال داخل الفيلم هو الذى يجعل الشخصية والفيلم يؤثران فينا بشكل عميق. والمونتاج لا يعطينا الفرصة فقط لأن نرى الحياة الخاصة لبيللى، لكنه يسمح لنا أيضًا بأن ننغمس داخل خيالاته. وبسبب توحدنا مع بيللى فإننا نملك القدرة على طيف واسع من المشاعر أكثر من العديد من الأفلام الأخرى. لقد استطاع شليزنجر- باستخدام اللاواقعية - أن يدعم من انفتاح المتفرج على أدوات مسرحية، ويتقبلها فى الأفلام الروائية، وقد استخدمها بشكل مكثف فى أول أفلامه الأمريكية الناجحة "راعى بقر منتصف الليل" (١٩٦٩).

لن تكتمل مناقشتنا لتأثيرات المسرح على السينما بدون ذكر بيتر بروك، فقد كان عمله فى السينما مهمًا كما كان فى المسرح. وبدءًا من "مارا/صاد" (١٩٦٦) إلى معالجته الأكثر معاصرة "ماهاباهارتا" (١٩٩٠) مع جان كلود كاريير، استكشف بيتر بروك تلك المنطقة الوسطى بين المسرح والسينما، وكان "مارا/صاد" هو الأكثر نجاحًا فى هذا المجال.

يصف العنوان الكامل للمسرحية قصتها: "اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قام بتمثيله نزلاء مصحة شارنتون العقلية تحت إدارة الماركيز دى صاد". لقد كان الكاتب المسرحى بيتر فايس مهتمًا بالمنطقة الوسطى (التى تفصل وتصل - المترجم)

بين المسرحية والجمهور، وبين الجنون والواقع، وبين الحقيقة التاريخية والخيال الروائى. لقد استخدم المكان لكى يثير فينا تأمل أفكاره، ومزج الملهاة الساخرة (بيرليسك) والواقع. لقد استخدم شخصيات خاصة "تتبادل المواقع، خاصة روح الثورة وممثلها الدموى مارا، وروح الأحاسيس وممثلها الساخر المرير ماركيز دى صاد.

لقد كتبت وأنتجت المسرحية بعد عشرين عاماً من الحرب العالمية الثانية، وهى تعيد التفكير والتأمل فى القضايا التى خلفتها هذه الحرب بالإضافة إلى القضايا الجوهرية فى ستينيات القرن العشرين: الحرب، والمثالية، والسياسة، وثورة الآمال الشخصية. والمسرحية تعطى إجابة غامضة عن السؤال: من هو المجنون، ومن هو العاقل، وهل يوجد أى فرق بينهما؟

والمشكلة الكبرى التى واجهها بروك كانت فى أن يجعل المسرحية ذات علاقة بجمهور السينما. (كان الفيلم من إنتاج شركة يونايتد أرتيستس).

اختار بروك أن يخرج هذه المسرحية المغرقة فى الأسلوبية كدراما تسجيلية[٣]. لقد استخدم الكاميرات المحمولة على اليد، واللقطات القريبة جداً، والاعتماد على إيهام الإضاءة الطبيعية القادمة من النوافذ، والتسجيل الحى المباشر للصوت الذى يجعل قيام النزلاء بتمثيل المسرحية مقنعًا. وفى بعض الأحيان كان الفيلم يقطع إلى لقطة عامة جداً تظهر الغرفة ذات القضبان حيث كان يتم تمثيل المسرحية، كما يقطع الفيلم بين الحين والآخر إلى جمهور العرض: مدير المصحة العقلية وضيفين. وهناك أيضاً قطعات خارج السياق إلى راهبات وحراس فى منطقة العرض، بما يذكرنا بأن ما نراه ليس إلا عرضاً.

إن "مارا/صاد" فى جوهرها مسرحية داخل مسرحية داخل فيلم، وكل مستوى يتم خلقه بعناية، ويتم دعمه بصرياً. وعندما يقطع الفيلم إلى كورس يغنى نرى "مارا/صاد" كمسرحية، وعندما يقطع إلى الجمهور وردود فعله فإن "مارا/صاد" تصبح مسرحية داخل مسرحية، وعندما تظهر شارلوت كوداى (جليندا جاكسون فى أول

أدوارها السينمائية) فى لقطة قريبة، تحاول مريضة أن تتصرف كما كانت شارلوت سوف تفعل، أو عندما يقــوم الماركيز دى صــاد (بيتر ماجى) بإخــراج العــرض، عندئذ تصبح "مارا/صاد" فيلماً.

ولأن "مارا/صاد" فيلم عن الأفكار، فقد اختار بروك تناولاً هجيناً من السينما والمسرح لكى يجعل هذه الأفكار حول السياسة والعقل أفكاراً ذات معنى بالنسبة للمتفرج. ويظل الفيلم تعليقاً قوياً على القضايا التى طرحها، ونموذجاً مبدعاً للمنطقة التى يتقابل فيه المسرح والسينما.

الهوامش

(١) فى نمط الدراما، ظهر كتاب شبان مثل رود سيرلينج، وريجنالد روز، وبادى تشايفسكى، ومخرجون شبان مثل جون فرانكينهايمر، وسينى لوميت، وآرثر بين، وطوروا مهاراتهم الإبداعية فى التليفزيون. كما أن كتاباً مثل كارل راينر وودى ألين جاء من عالم استعراضات المنوعات التليفزيونية، وهناك العديد من الممثلين بدأوا فى مجال الكوميديا التليفزيونية. وهذا مستمر حتى اليوم، فممثلون مثل بيل موراى، وتشيفى تشيز، وجون بيلوشى، وجيلدا رادنر، ودان أكرويد، دخلوا عالم صناعة السينما اعتماداً على نجاحهم فى البرنامج التليفزيونى الأسبوعى "ليلة السبت على الهواء".

(٢) فى كتاب "تغيرات فى البناء السردى، ١٩٦٠–١٩٨٠: دراسة فى كتابة السيناريو"، ورقة تم تقديمها إلى مؤتمر الثقافة الجماهيرية، مارس ١٩٨٤، تورنتو. لقد لاحظت أن المشاهد المهمة فى فيلم "الشقة" (١٩٦٠) كانت تمتد إلى خمس دقائق. وبحلول عام ١٩٨٠ كان معدل طول المشهد الرئيسى دقيقتين.

(٣) قرر بوب فوسى أن يخرج "كباريه" (١٩٧٢) باعتباره فيلم نوار. (النمط الفيلمى ذو الأجواء القاتمة المتشائمة عن النفس البشرية والمجتمع – المترجم). وفى الفيلم جمع بين الأنماط المتعارضة: الكوميديا والفيلم نوار، والمسرح والفيلم التسجيلى. قد يبدو هذا تعارضاً لكنه ينجح فى توضيح كل وسيط فنى باستخدام وسيط فنى آخر.

(١٠)

تحديات جديدة لمواضعات السرد السينمائى

أتاحت التطورات السينمائية العالمية فى خمسينيات القرن العشرين، والتجارب التكنولوجية فى الشاشة العريضة والتقنيات التسجيلية، أتاحت سياقًا لتأثير التليفزيون والمسرح خلال الستينيات والسبعينيات. وكانت المحصلة مزدوجة: فقد جعلت تدفق الفنانين والفنيين أكثر عالمية مما كان على الإطلاق، والأهم هو توضيح أن الابتكار - سواء كان مصدره جديدًا أو قديمًا - كان أمرًا مهمًا. وفى الحقيقة أن التزايد المذهل للإبداع خلال الخمسينيات والستينيات كان تحديًا للجيل التالى لكى يجعل ما هو عادى شيئًا فنيًا، ولكى يصنع الفن مما هو غير عادى، وكانت النتيجة انفجارًا فى الابتكار الفردى ذا تأثير عميق على الشراكة بين الصوت والصورة، وكيف يمكن استخدامهما. لقد كانت الابتكارات عالمية بحق، مع قيام مخرج ألمانى بصنع فيلم أمريكى، مثلما هو الحال فى "باريس، تكساس" (١٩٨٤)، وقيام مخرج أمريكى بصنع فيلم أوربى، كما فى "بارى ليندون" (١٩٧٥).

وسوف يتناول هذا الفصل العديد من المحطات المهمة فى الفترة ما بين ١٩٦٨ و١٩٨٨، ليركز فى الأساس على تلك الأفلام التى شكلت تحديًا لمواضعات السرد السينمائى، وفى كل حالة فإن مونتاج الصوت والصورة سوف يكون موضوع التحدى.

أشارت الحياة المهنية لسام بيكنباه قبل فيلم "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩) إلى تفضيله العمل داخل نمط أفلام الويسترن، لكن أسلوب أفلامه المبكرة مثل "اركب إلى البلد العالى" (١٩٦٢) و"ميجور داندى" (١٩٦٥) لم يوحِ باعتماده الطاغى على المونتاج كما فعل فى "العصبة المتوحشة". ومن ناحية الموضوع، فقد استمرت فى هذه الأفلام فكرة عبور الغرب، وقيم الغرب، وهو ما يظهر على نحو خاص فى فيلم "أنشودة كيبل هوج" (١٩٧٠) وفيلم "جونيور بونار" (١٩٧٢). أما أفلام بيكنباه الأخيرة، سواء فى نمط الويسترن مثل "هات لى رأس ألفريدو جارسيا" (١٩٧٤)، أو نمط أفلام العصابات مثل "الهروب" (١٩٧٢)، أو أفلام الحرب مثل "الصليب الحديدى" (١٩٧٧)، تشير مرة أخرى إلى الأسلوب المونتاجى فى "العصبة المتوحشة"، حيث تنصهر التيمة والأسلوب المونتاجى ليصنعا نموذجًا شديد الأهمية لقوة المونتاج.

ولم يكن "العصبة المتوحشة" أول فيلم يكشف تيمة العنف من خلال خلق نمط مونتاجى يوحى بالرعب والافتتان تجاه لحظة الموت. لقد كان أعظم سينمائى يكتشف لحظة الموت – وإن كان ذلك فى سياق مغرق فى النزعة السياسية – هو سيرجى إيزنشتين، فموت الطفلة الصغيرة والحصان على الجسر فى فيلم "أكتوبر" (١٩٢٨)، وبالطبع مشهد سلالم الأوديسَّة فى "بوتمكين" (١٩٢٥)، هما من بين أهم المشاهد المونتاجية فى تاريخ السينما، وكلا المشهدين يستكشفان لحظة موت الضحايا الذين وقعوا خلال فترات الاضطراب السياسى.

هناك أفلام لاحقة مثل "عز الظهيرة" (١٩٥٢) لفريد زينيمان، تركز على التوقع القلق لهذه اللحظة عندما يكون الموت وشيك الحدوث. وفيلم روبرت إنريكو "حدث عند أول كريك" (١٩٦٢) مكرس كله لحلم "الرغبة فى الحياة" لرجل فى اللحظة التى تسبق شنقه. كما أن الفيلم المهم "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، حيث استكشف آرثر بين الحب والعنف، كان له بلا شك تأثيره الهائل على اختيار بيكنباه لأسلوبه المونتاجى.

يحكى فيلم بيكنباه عن الأيام الأخيرة لبيشوب بايك (ويليام هولدن) و"عصبته المتوحشة"، هؤلاء الخارجين على القانون الذين يمارسون العنف دون أدنى ندم، وهم أبطال ويسترن غير تقليديين، وفى أعقابهم يطاردهم رجال السكك الحديدية ومحترفو القبض على المجرمين للحصول على المكافأة. إنهم أفراد العصبة المتوحشة يهربون إلى المكسيك حيث يعملون لدى جنرال منشق يبدو أكثر شراً منهم ومن محترفى القبض على المجرمين. إن الجميع فى الفيلم يظهرون كخارجين على القانون وكأشرار، لذلك فإن رجال العصبة المتوحشة يصبحون أبطالاً فى هذا العالم اللاأخلاقى.

ليس هناك وصف يستطيع أن يفى بتصوير بيكنباه للعنف، إنه موجود فى كل مكان، وعندما يبدأ الهجوم فإن قوته الهدامة يتم تصويرها بكل عناصر المونتاج التى تؤثر فى المتفرج: اللقطات القريبة، ولقطات الكاميرا المتحركة، والتكوين، واقتراب الكاميرا من الحدث، وقبل كل ذلك سرعة الإيقاع. ودراسة المشهد الأول من الفيلم، والمعركة الأخيرة، سوف تتيحان التعرف على تكنيك بيكنباه.

فى المشهد الافتتاحى يرتدى أفراد العصبة المتوحشة زى الجنود الأمريكيين، وهم يدخلون قرية فى تكساس ويسرقون مصرفًا. كانت السرقة متوقعة، فرجال السكك الحديدية، وصيادو المكافآت، جميعًا تحت قيادة ديك ثورنتون (روبرت رايان) العضو السابق فى العصبة المتوحشة، كانوا قد نصبوا فخًا لبيشوب بايك ورجاله، وينتج عن ذلك مصرع أكثر من نصف رجال العصبة، لكن العديد من أهل المدينة يلقون مصرعهم أيضًا، ويهرب بايك وأربعة من رجاله.

يمكن تقسيم هذا المشهد إلى ثلاث مراحل منفصلة: خمس دقائق ونصف لرحلة العصبة إلى المدينة، وأربع دقائق ونصف للسرقة، وخمس دقائق للمعركة والهروب من المدينة. إن الإيقاع تتزايد سرعته كلما تقدمنا فى هذه المراحل، لكن بيكنباه يختار القطع المتوازى بين أربع مجموعات خلال المشهد: العصبة المتوحشة، رجال السكك الحديدية وصيادو المكافآت، اجتماع دينى فى المدينة، ومجموعة من الأطفال الذين تجمعوا عند أطراف المدينة، وموتيفة الأطفال مهمة على نحو خاص لأنها تستخدم لبداية ونهاية المشهد.

إن الأطفال يراقبان عقرباً تلتهمه قطعان النمل الأحمر، وفى المشهد الأخير سوف يقتل الأطفال العقرب والنمل الأحمر. وإذا كانت رسالة بيكنباه هو إما أن تأكل أو تؤكل فى هذا العالم، فمن المؤكد أنه وجد مجازاً يتسم بالعنف لكى يصور هذه الرسالة. إن النمل، والعقرب، والأطفال، يتم تصويرهم أساساً فى لقطات قريبة، وفى الحقيقة أن اللقطات القريبة تستخدم بشكل مكثف طوال المشهد.

وفيما يخص سرعة الإيقاع، فإن هناك تصعيداً تدريجياً للقطات بين المرحلتين الأولى والثانية، فرحلة العصبة إلى المدينة تأتى فى ٦٥ لقطة فى خمس دقائق ونصف، أما السرقة نفسها ففى ٩٥ لقطة فى أربع دقائق ونصف. وفى المرحلة الأخيرة، معركة الهروب من المدينة التى تستغرق خمس دقائق، فيتزايد الإيقاع، فهذه المرحلة تحتوى على مائة لقطة بمعدل ثانية والنصف لكل لقطة.

والمشهد الأخير مثير للاهتمام، ليس فقط بسبب استخدامه اللقطات القريبة المكثفة والقطع السريع، ولكن أيضاً بسبب عدد من اللقطات التى تركز على لحظة الموت. لقد كانت الحركة البطيئة تستخدم دائماً للتركيز على لحظة الموت، إن أحد أفراد العصبة المتوحشة يصاب برصاصة وهو فوق حصانه، ويصطدم بنافذة الواجهة فى دكان، إن الصورة تكاد تكون جميلة وهى مصورة بالتصوير البطىء. ما هى الرسالة التى تتركها هذه اللقطة؟ إن التأثير هو افتتان بهذه اللحظة العنيفة من الموت وتمجيدها. وهذه المعالجة المتأملة المتمهلة لتدمير العقرب والنمل تؤكد على القسوة والمعاناة المتضمنتين فى هذا الحدث.

إن المشهد الافتتاحى يؤسس لعنف لا يرحم ولا يلين، ويضفى طابعه على توازن الفيلم، وتأثير المشهد الافتتاحى يطغى عليه عنف المعركة الأخيرة. وفى هذا المشهد يكون بايك ورجاله قد نجحوا فى سرقة أسلحة من الجنرال المنشق ماباشى. لقد كانوا قد تسلموا أجرهم، لكن ماباشى اختطف أنخيل (جيمى سانشيز) العضو المكسيكى فى العصابة. لقد كان أنخيل فى مشهد سابق قد قتل عشيقة ماباشى، المرأة الشابة التى كان أنخيل يريدها لنفسه، كما كان أنخيل أيضاً قد أعطى أسلحة لرجال المقاومة المحليين

الذين يحاربون ماباشى. إن ماباشى يعذب أنخيل، ويشعر بايك ورجاله أن عليهم أن يقفوا معًا، إنهم يريدون استعادة أنخيل، وهم فى المعركة الأخيرة يصرون على عودته، ويوافق ماباشى لكنه يذبح أنخيل أمام أعينهم، فيقوم بايك بقتل ماباشى، وتعقب ذلك مذبحة يقاتل فيها بايك ورجاله الثلاثة المتبقون ضد مئات من جنود ماباشى الذين يموت منهم الكثيرون، لكن كل أعضاء العصبة المتوحشة يلقون مصرعهم أيضًا.

ويمكن تقسيم هذا المشهد إلى ثلاث مراحل: التحضير والذهاب لمواجهة ماباشى، ومواجهة حتى موت أنخيل وماباشى، والمذبحة نفسها (الشكل ١٠-١). والمشهد كله يمتد عشر دقائق، المسيرة إلى ماباشى تستغرق ثلاث دقائق وأربعين ثانية، وهى مكونة من ٤٠ لقطة بمعدل ست ثوان لكل لقطة. وفى هذا التتابع تستخدم لقطات الزووم والكاميرا المتحركة بدل المونتاج، والكاميرا تتعقب العصبة فى اقترابهم من ماباشى.

المرحلة الثانية هى المواجهة مع ماباشى، وتستغرق دقيقة وأربعين ثانية وتحتوى على ٧٠ لقطة. إن عدم توقع تصرف ماباشى وصدمة طريقته فى قتل أنخيل، تقودان إلى مزيد من تجزئة المشهد إلى لقطات وتزايد سرعة إيقاعه. هناك الكثير من اللقطات القريبة لبايك، والعصبة المتوحشة، وماباشى وجنوده، مما يضيف توترًا لهذا المشهد القصير.

وفى النهاية، تستغرق المذبحة أربع دقائق ونصفًا، وتحتوى على ٢٧٠ تقريبًا، بمعدل ثانية واحدة لكل لقطة، وهناك بعض اللقطات تستمر ثانيتين أو ثلاثًا، خاصة عندما يحاول بيكنباه أن يؤسس جزءًا مهمًا من الحدث السردى، مثل الشخصيات الذين قتلوا فى النهاية بايك وداتش (إيرنست بورجناين)، فهم نساء شابات وصبى، يرتدون أزياء الجنود ويحملون بنادق.

هناك القليل من المشاهد فى تاريخ السينما تصور فوضى العنف بهذه الحيوية كما فى مشهد المذبحة عند نهاية فيلم "العصبة المتوحشة"، حيث تستخدم العديد من اللقطات القريبة، وتحركات الكاميرا، وتوضع الكاميرا شديدة القرب من الموضوع، وأيضًا - كلما أمكن ذلك - تجاور وتقابل مقدمة الكادر وخلفيته. وعلى عكس المشهد الافتتاحى،

حيث يبدو عنف الموت وكأنه يبقى فى الذاكرة بسبب الحركة البطيئة، فإن العنف فى المشهد يتطور بشكل أكثر عشوائية، إن الفوضى والعنف يساويان التوتر الذى يرهق المتفرج، وهذا الإرهاق العاطفى أدى إلى أن يضع بيكنباه مشهداً ختامياً يغير من وجهة النظر من بيشوب بايك الصريع إلى مصير ثورنتون وصيادى المكافآت. كما استخدم أيضاً أسلوب التكرار لكى يعيد عرض صور أفراد العصبة المتوحشة وهم يضحكون، وهو ما يبعد المتفرج تماماً عن عنف المذبحة.

ونادراً فى السينما ما تم استكشاف التأثير المحتمل لسرعة الإيقاع بمثل القوة التى تميز بها فيلم "العصبة المتوحشة". لقد كان بيكنباه مهتماً باغتراب الشخصية عن السياق، فالخارجون على القانون فى الفيلم رجال لا ينتمون إلى عصرهم، وعام ١٩١٣ لم يكن زمناً لأبطال الويسترن، حتى على الحدود الأمريكية المكسيكية. كما استخدم بيكنباه الإيقاع لكى يخلق حالة من الافتتان بفوضى العنف وتجسيدها كتجربة بصرية. وبدون هذين المنظورين السرديين - الاغتراب الناتج عن الحياة المعاصرة، وما ينتج عن ذلك من عنف التصادم بين عالمين - فإن الإيقاع لم يكن يملك هذا التأثير العميق كما فى فيلم "العصبة المتوحشة".

آلتمان: حرية الفوضى

روبرت آلتمان مخرج مثير للاهتمام بشكل خاص، وكان اهتمامه الأول هو الاقتناص المبدع والساخر للحياة المعاصرة. إنه لم يبق طويلاً فى منطقة قلق الحياة فى المدينة كما فعل وودى ألين، ولم يبحث عن نزعة جديدة يؤثر فيها الفرد الآخرين على نفسه كما فعل سيدنى لوميت فى "سيربيكو" (١٩٧٣) و"أمير المدينة" (١٩٨١). لقد كان آلتمان يستخدم أفلامه لكى يفكك الأسطورة كما فعل فى "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، أو لكى يسجل أجواء المكان والزمان كما فى "الوداع الطويل" (١٩٧٣). وهو يستخدم أسلوباً أكثر حرية فى المونتاج لكى يوحى بأن عصرنا الفوضوى يمكنه أن يساعد فى تحريرنا كما يساعد فى قمعنا. ولكى نكون أكثر دقة فإن آلتمان استخدم مونتاج

الصوت والصورة، بالإضافة إلى بناء سردى فضفاض، لكى يخلق أجواء فوضوية ومتحررة معًا، وفيلمه "ناشفيل" (١٩٧٥) دال على ذلك.

يحكى الفيلم أكثر من عشرين شخصية خلال فترة خمسة أيام فى مدينة ناشفيل، مركز موسيقى الكانترى، وهناك حملة سياسية تضيف بعدًا سياسيًا للبناء الاجتماعى الذى يكتشفه آلتمان. وهو يقفز بحرية من قصة نجم لموسيقى الكانترى الذى يعانى من أزمة عاطفية (رونى بلاكلى) إلى زوجة تعيش أزمة فى زواجها (ليلى توملين)، ومن الذين يطمحون إلى أن يكونوا نجومًا (باربرا هاريس) إلى الذين يعيشون بعيدًا عن النجوم (جيرالدين شابلن ونيد بيتى) والذين يستغلون النجوم لأهداف سياسية (مايكل ميرفى)، والممثلون الموهوبون (هنرى جيبسون وكيث كاراداين) يمزجون بين حياتهم المهنية وحياتهم العادية على نحو يتسم بالصعوبة، من خلال الوصول إلى توافق بين هاتين الحياتين.

وخلال الفترة القصيرة التى تمتد خمسة أيام فى مدينة واحدة، يقفز آلتمان من شخصية إلى أخرى ليركز على أهدافهم، وأحلامهم، وواقع حياتهم، ونسيج الفيلم يتألف من الهوة بين الحلم والحقيقة، والتحدى المونتاجى هو كيفية الحفاظ على الاستمرارية على الرغم من هذا العدد الكبير من الشخصيات.

والاستراتيجيات المونتاجية الأساسية التى استخدمها آلتمان فى هذا الفيلم هى تأسيس مبدأ العشوائية.

فمنذ بداية الفيلم استخدم ايقاعًا مونتاجيًا بطيئًا - سواء لتقديم شخصية تصل بالطائرة، أو شخصية فى عملها بالتسجيل فى الأستوديو - ومن خلال هذا الإيقاع يركز على الحركة البطيئة لكى يمسك الشخصيات خلال تصرفاتها. إن الشخصيات تتحدث فى وقت واحد، أحدها فى مقدمة الكادر والآخر فى الخلفية، فى نفس الوقت الذى تقوم به برد فعل على شىء ما: خطأ فى تسجيل أغنية داخل الأستوديو، أو حادث سيارة على الطريق السريع، أو نوبة إغماء فى المطار. هناك شىء بصرى يحدث، وردود أفعال الشخصيات تأتى فى صورة ضجيج صوتى عشوائى من خلال الحوار، وهو ما

يؤسس لإحساس الفوضى عندما نحاول أن نقرر إلى أى الشخصيات سوف ننصت، وبينما نحاول ذلك يقطع الفيلم إلى شخصية أخرى فى نفس المكان.

وبعد أن نعيش مشاهد قصيرة لأربع شخصيات فى أماكن ذات علاقة ببعضها، نبدأ فى تتبع عشوائية الفيلم، وهى التى تشكل مشاعرنا وليس إيقاع الفيلم. وعلى عكس التركيز القوى عند بيكنباه فى "العصبة المتوحشة"، فإننا نشعر هنا بعدم الاستقرار الذى يوحى به الحدث وردود الأفعال العشوائية، وينمو شعور القلق عندما نعرف الشخصيات على نحو أفضل، وعندما ينتهى الفيلم مع الفوضى والاغتيال، فإن هناك بداخلنا شعوراً بالفجوة بين الأحلام والحقيقة، وإلى أين يمكن أن تؤدى بنا هذه الفجوة.

أن فيلم ألتمان "ناشفيل" مثير للاضطراب مثل فيلم باكينباه "العصبة المتوحشة"، ولكن أسلوب المونتاج العشوائى فى "ناشفيل"، والذى يستخدم كعامل محفز، يؤدى بنا إلى نتيجة مشابهة لما يحققه الإيقاع فى "العصبة المتوحشة".

إن الصوت نفسه غير كافٍ لخلق القوة فى "ناشفيل"، فمجموعة من الممثلين الذين يجسدون الشخصيات يفيدون فى هذا المجال بالإضافة إلى أسلوب المونتاج. ففى ضوء أهمية المدينة، تصبح الموسيقى لحنًا دالاً (لايتموتيف) آخر يساعد فى خلق الاستمرارية. وفى النهاية، فإن مبدأ القطع المتبادل، بما يتضمنه من المعنى الذى ينبع من تفاعل المشاهد، يصل هنا إلى حده الأقصى، ليصبح أداة يتم الاعتماد عليها بشكل متكرر لخلق المعنى.

كوبريك: عوالم قديمة وجديدة

صنع ستانلى كوبريك أفلامًا حول طيف واسع من الموضوعات التى تدور فى فترات زمنية مختلفة. ولأن أفلامه جاءت فى حقبة تتميز بقدر كبير من البراعة فى المونتاج، فإن اختياراته المونتاجية، خاصة فى "٢٠٠١: أوديسًا الفضاء" (١٩٦٨)

و"بارى ليندون" (١٩٧٥)، تؤسس أسلوبًا يساعد فى خلق الإحساس بالعصر الذى تدور فيه أحداث الفيلم.

يبدأ فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" بالامتداد الشاسع فى عصور ما قبل التاريخ، إن مقدمة الفيلم تمضى فى بطء لكى تخلق إحساسًا بزمن ممتد بلا نهاية، والصور ثابتة وعشوائية، ولا تظهر الاستمرارية المونتاجية إلا مع ظهور القردة الضخمة، لكن هذه الاستمرارية بطيئة ومتأملة، وإيقاعها لا يعطى تأثيرًا وجدانيًا، إنها تبدو وكأنها تمضى مع خط سردى أكثر من خلقها تركيزًا عاطفيًا. وعندما يقذف قرد عظمة فى الهواء، فإن الانتقال من هذا العصر عبر رحلة بين الكواكب يتحقق من خلال قطع على الحركة من العظمة إلى محطة فضائية تتحرك عبر الفضاء.

وكلما تقدمنا مع القصة، التى تتأمل فى فكرة وجود إله فى الفضاء الخارجى، ومن خلال الصراع بين الإنسان والآلة، فإن المونتاج يتم التحكم فى إيقاعه لكى يؤكد على استقرار فكرة أن الإنسان قهر الطبيعة، أو أنه يعتقد ذلك، ويؤكد على هذا الإحساس بوجود نظام للعالم القطعات المتأنية الرشيقة على حركة الكاميرا، كما يدعم ذلك الإحساس اختيار كوبريك للموسيقى وأهميتها فى الفيلم. وفى الحقيقة أن شكل الفيلم فى صورته الكاملة يبدو أقرب إلى حركات السيمفونية منه إلى السرد السينمائى.

هناك فقط مشهدان يشكلان تهديدًا لهذا الإحساس بتفوق الإنسان، الأول هو معركة الكومبيوتر هال لقتل البشر على سفينة الفضاء، ولا يتبقى بعد هذه المعركة إلا إنسان واحد. أما المشهد الثانى فهو الرحلة فيما وراء كوكب جو بيتر (المشترى) نحو اللانهاية، وهنا، وفى أعقاب السفينة الضخمة، ينهار الزمن التقليدى، ويصبح من المطلوب خلق نوع جديد من الاستمرارية.

فى الحالة الأولى، معركة الكومبيوتر هال، تشترك كل المواضعات الخاصة بالصراع بين البطل والخصم: القطع المتبادل، ومعركة متسارعة الإيقاع بين هال ورواد الفضاء تنتهى بمصرع أربعة منهم. إن هذه المعركة تعتمد على العديد من اللقطات

القريبة لرائد الفضاء بومان (كاير دوليا) والكومبيوتر هال، بالإضافة إلى تجسيد مصرع ضحايا هال الأربعة، لذلك يسود فى هذا المشهد أسلوب للمونتاج أكثر تقليدية (الشكل ١٠-٢).

وفى مشهد لاحق، حين تعبر سفينة الفضاء نقطة اللانهائية، ويصل بومان إلى المستقبل، بدلاً من أسلوب المونتاج التقليدى يستخدم كوبريك سلسلة من اللقطات القافزة، فى تتابع سريع. إن بومان يرى نفسه كرجل فى منتصف العمر، ثم كرجل عجوز، ثم كرجل يحتضر. والمكان – الريف الفرنسي- يبدو فى غير مكانه فى عصر الفضاء، لكنه يساعد فى ربط المستقبل بالماضى. وعندما يرقد بومان محتضراً أمام سفينة الفضاء الضخمة، نكون قد انتقلنا عبر الفضاء، وعلى صوت مقطوعة "هكذا تكلم زرادشت" يعاد ميلاد بورمان، إننا نراه كجنين متكون، وينتهى الفيلم، لقد وصلت دورة الحياة إلى الدائرة الكاملة. وفى رؤية كوبريك للمستقبل، فإن الزمن الحقيقى والزمن السينمائى يتغيران كلياً، وهذا الانهيار للزمن الحقيقى هو الإنجاز العظيم لكوبريك فى مونتاج "٢٠٠١: أوديسا الفضاء".

أما "بارى ليندون" فيعتمد على رواية ويليام ثاكرى حول رجل أيرلندى شاب يعتقد أن امتلاكه للثروة والمكانة سوف يحقق له السعادة، ويا للأسف فإن الوسائل التى يختارها تؤدى به إلى الفشل. إن رواية القرن التاسع عشر الأخلاقية تنتقل من أيرلندا إلى "حرب السنوات السبع" فى أوربا ثم ألمانيا وأخيراً إلى انجلترا. (حرب السنوات السبع حدثت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر حول امتلاك مقاطعة سيليزا، ودارت بين كل الدول الأوربية: النمسا وحلفائها من جهة، وروسيا وحلفائها من جهة أخرى – المترجم).

ولكى يحقق كوبريك إحساس القرن الثامن عشر، لم يكن كافيًا بالنسبة لكوبريك التصوير فى المواقع الحقيقية للأحداث، لكنه قام أيضًا بمونتاج الفيلم لكى يخلق إحساس الزمن كما فعل تماماً فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء". ومع ذلك فإنه حاول فى "بارى ليندون" أن يخلق إحساساً بالزمن أبطأ كثيراً مما هو عليه فى عصرنا الحاضر،

وبالفعل فإن كوبريك عقد العزم على أن يضع الفيلم إيقاعًا على العكس من توقعاتنا (الشكل ١٠-٣)[١].

وفى الجزء الأول من الفيلم نرى ريدموند بارى (رايان أونيل) يعشق ابنة عمه نورا، لكنها تختار الزواج من قبطان انجليزى. إن بارى يتحدى القبطان ويهزمه فى مبارزة، ويدفعه هذا الحادث إلى مغادرة وطنه، ويلتحق بالجيش ويحارب فى أوربا.

تستمر اللقطة الأولى لبارى ونورا ٣٢ ثانية، واللقطة الثانية تستمر ٣٦ ثانية، والثالثة ٤٦ ثانية، وعندما يسير بارى ونورا فى الغابات لمناقشة زواجها من القبطان تستمر اللقطة ٩٠ ثانية. لقد كان كوبريك قادرًا - باستخدام حركة الكاميرا وعدسة الزووم - على أن يتبع الحدث بدلاً من الاعتماد على المونتاج، وطول هذه اللقطات الثلاث يبطئ من توقعاتنا فيما يخص إيقاع الفيلم، ويساعد الفيلم على أن يخلق إحساسه الخاص بالزمن، إحساس يرى كوبريك أنه ملائم لكى ينقلنا إلى عصر مختلف عن عصرنا. لقد استخدم كوبريك هذا الأسلوب المونتاجى لكى يعيد خلق عالم الماضى، والمونتاج من الناحية النفسية مهم بقدر أهمية الأزياء واللغة. وهكذا، وبطريقة أكثر رهافة، يحقق مونتاج "بارى ليندون" الإحساس بعالم آخر كان كوبريك قد حققه بقوة فى "٢٠٠١".

هيرتزوج: عوالم أخرى

لم يكن ستانلى كوبريك وحده فى استخدام الأسلوب المونتاجى لكى يخلق سياقًا نفسيًا خاصًا بالمكان أو الشخصية، فقد خلق فيرنر هيرتزوج إحساس تضخم الذات عند الفاتحين فى فيلم "أجيرى: غضب الرب" (١٩٧٢)، والفاتح الأسبانى أجيرى هو موضوع الفيلم. لكن الأكثر تحديًا كان فيلم هيرتزوج "لغز كاسبار هاوزر" (١٩٧٤)، القصة التى تدور فى القرن التاسع عشر حول إنسان تم العثور عليه، كان يعيش معزولاً عن البشر، ولا يملك أية مهارات تواصل مع البشر عندما بدأت القصة. إن أهل

البلدة يأخذونه، وهناك يتعلم النطق، ويصبح مصدر إعجاب ودراسة، وسخرية أيضًا، إن تصرفاته غير متوقعة، وتعبر عن تصوره أن كل ما فى العالم من حيوان وجماد له روح.

اختار هيرتزوج أن يخلق أسلوبًا مونتاجيًا يحاكى إحساس كاسبار بالزمن، وصراعه مع مواضعات المجتمع. فى البداية، كانت اللقطات شديدة الطول وساكنة، لكن عندما اكتسب كاسبار بعض الحس الاجتماعى أصبحت اللقطات أقصر، فى محاكاة للزمن الحقيقي. وفى جزء لاحق، عندما تحدث له انتكاسة، هناك فجوات فى منطق تتابع اللقطات تحاكى ما يشعر به، وفى النهاية، عندما يموت، يعود إحساس المجتمع من حوله بالزمن. إن هيرتزوج فى هذا الفيلم نجح فى استخدام المونتاج لكى يعكس العالم النفسى للشخصية الرئيسية باستخدام المونتاج كما فعل فى فيلمه السابق.

وفى الفيلمين يحاكى النمط المونتاجى رؤية للعالم مختلفة عن رؤيتنا، مما يعطى الفيلمين طابعًا غريبًا وساحرًا. إنهما ينقلاننا إلى أماكن لم نعش فيها من قبل، وعندما يفعلان ذلك فإنهما يحركاننا بطريقة غير معتادة فى السينما.

سكورسيزى: الوثيقة الدرامية

كان فيلم مارتين سكورسيزى "الثور الهائج" (١٩٨٠) وثيقة سينمائية حول جيك لاموتا، بطل ملاكمة وزن وسط الثقيل، كما كان الفيلم فى الوقت ذاته معالجة درامية للحياة الشخصية والمهنية لجيك لاموتا. إن التنافر بين الواقعية والرؤية النفسية لم يكن واضحًا على هذا النحو فى أفلام سابقة، خاصة أن شخصية لاموتا (روبرت دى نيرو) رجل لا يستطيع التحكم فى هياجه الغاضب، إنه زوج غيور، وشقيق غير عقلانى، وملاكم من أجل الجوائز مهينًا خصومه، إنه لا يعرف الألم، ويملك احتقارًا عميقًا تجاه الجميع حتى أن الأمر يكاد أن يكون معجزة أنه لم يقتل أى شخص حتى نهاية الفيلم (الشكل ١٠-٤).

إن هذا لا يعنى أن الفيلم ليس ملتزمًا بإحساس الحقيقة والواقع. إن دى نيرو - الذى جسد شخصية لاموتا عبر عشرين عامًا من حياته - يظهر فى أوزان مختلفة تمامًا، ومن الصعب تصديق أن لاموتا فى مراحله الأخيرة قد تم تجسيده بنفس الممثل الذى قام بدوره فى مراحله الأولى.

قام سكورسيزى فى المشاهد التى لا تتضمن مباريات بتحريك الكاميرا فى أضيق حدود ممكنة، وبالاشتراك مع تصميم المناظر بشكل ممتاز كانت النتيجة إحساسًا واقعيًا بالزمان والمكان أكثر من كونه إحساسًا أسلوبيًا بالزمان والمكان.

وفى مشاهد المباريات، رفع سكورسيزى من الحدة الدرامية لمستوى يتناسب مع رغبة لاموتا فى الفوز بأى ثمن. إن لاموتا يتم تصويره كرجل وضع ذاته جانبًا، إنه إرادة وعزيمة خالصتين، وعزيمته قاسية لا تلين، وهى سمة لا نراها عادة فى الشخصيات المركبة القابلة للتصديق.

إن نمط أفلام الملاكمة قد قدم العديد من الصور المجازية، بما فى ذلك حلم المهاجر فى "الفتى الذهبى" (١٩٣٩)، والصراع الوجودى فى "مباراة محددة نتيجتها سلفًا" (١٩٤٩)، والصراع الطبقى فى "شامبيون" (١٩٤٩)، والحلم الأمريكى فى "هناك فى الأعلى شخص يحبنى" (١٩٥٦)، والكابوس الأمريكى فى "الجسد والروح" (١٩٤٧). لكل تلك القصص نسيج درامى، لكن أيًا منها لم يأخذنا إلى العالم الذاتى لشخصية لابد أن يكون بطلاً، لأنه إن لم يستطع تحقيق ذلك، فسوف ينتهى إلى القتل بتهمة القتل، وهذا كان هدف سكورسيزى فى "الثور الهائج".

ومن أجل أن يخلق هذا العالم، فإن سكورسيزى اعتمد بشكل كبير على الصوت، ولا يعنى ذلك أن عناصره البصرية ليست ديناميكية، فقد استخدم قدرًا كبيرًا من حركة الكاميرا (خاصة كاميرا ستديكام الناعمة المحمولة على اليد)، ووضع الكاميرا الذاتية، واللقطات القريبة للمباراة فى حركة بطيئة. ومع ذلك فإن الصوت يحيط بنا فى وحشية حلقة الملاكمة، ففى الحلبة تنسحب الموسيقى الأوبرالية المدهشة لتفسح المجال أمام أصوات انفجارات اللكمات، وبينما نرى الملاكم ينهار فى حركة بطيئة، فإن اللكمات تتردد أصداؤها كانفجارات وليس مجرد ارتطام للقفاز الجلدى بلحم المتلاكمين.

وفى مشهد الملاكمة ضد سيردان، الذى يكسب لاموتا البطولة فى نهايته، فإن الصورة والصوت يبطآن ويتشوهان لكى يصورا انهيار سيردان. وفى مشهد الملاكمة ضد روبنسون، الذى يفقد فيه لاموتا لقبه، يتوقف الصوت فى الوقت الذى يستعد فيه روبنسون لضربته التالية، إن كل ما يفعله لا موتا هو أن يشتمه، وقد أنزل ذراعيه إلى أسفل، واستند على الحبال. وعندما ينظر روبنسون إلى ضحيته يختفى الصوت وتكاد الصورة أن تتوقف فى كادر ثابت، ثم عندما تصل ذراعه المرفوعة إلى لاموتا يعود الصوت، وتنفجر الدماء وقطرات العرق، وتعلو أصوات الجماهير وهى فى حالة صدمة، لأن لاموتا خسر لقبه.

ومن خلال رفع مستوى الصوت والمؤثرات الصوتية، وبتشويه الصوت وجعله أكثر حدة، فإن سكورسيزى يطور تغليفًا دراميًا للمشاعر فى المباراة، تجاه لاموتا، تجاه العنف، وتجاه الإرادة كعامل من عوامل الحياة.

إن سكورسيزى - بمعنى من المعانى - اتبع هدفًا مونتاجيًا مشابهًا لأهداف فرانسيس فورد كوبولا فى فيلم "يوم القيامة الآن" (١٩٧٩)، وديفيد لينش فى "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦)، فكلا الفيلمين يستخدمان الصوت لأخذنا إلى العالم الداخلى للشخصيات الرئيسية دون إجراء الرقابة على العنف النفسى والفيزيقى فى هذا العالم. لقد أخذ العالم النفسى الخاص بلاموتا المخرج سكورسيزى بعيداً عن الواقعية السطحية للشخصية الرئيسية التى تنتمى إلى العالم الواقع، ويبدو أن سكورسيزى كان يعرف تمامًا الحياة الخارجية للاموتا بينما كان يخلق ويؤكد على أهمية الحياة الداخلية، باستخدام هذا الأسلوب فى الصوت والصورة، وهو الأسلوب الذى يتخلص من التناقض بين السطح والداخل. ولأننا نسمع الصوت قبل أن نرى العنصر البصرى الذى سوف يتم تقديمه لنا فوراً، فإن مونتاج الصوت فى "الثور الهائج" هو الذى يشير إلى أهمية الحياة الداخلية لجيك لاموتا بالمقارنة مع انتصاراته وهزائمه البصرية الخارجية. وبالتالى فإن العنصر التسجيلى فى الفيلم يلى فى الأهمية الألم النفسى للإرادة، الذى يخلق رؤية أكثر بقاء للاموتا من بطولته المؤقتة العابرة.

فيندرز: مزج الفن الجماهيرى والفن الرفيع

"باريس، تكساس"، الفيلم الذى أخرجه فيم فيندرز، وكتبه سام شيبرد، يصور دور فيندرز كمخرج يختار الأسلوب البصرى ذا العلاقة بالفنون البصرية، والأسلوب السردى ذا العلاقة بالشكل الجماهيرى الذى يشار إليه أحيانًا بتعبير "الرحلة"، بدءًا من "الأوديسَّة" (ملحمة هوميروس الإغريقية - المترجم) حتى أفلام الطريق من بطولة بوب هوب وبينج كروسبى، وفيها كانت الرحلة مجازًا يقيم الجمهور علاقة معه.

استخدم فيندرز البعد البصرى فى القصة باعتباره خريطة طريق لا تعتمد على الكلمات، من أجل فهم الشخصيات، وعلاقاتها، وتشوش الشخصية الرئيسية، لكن هذا البعد غير اللفظى لم يكن دائمًا واضحًا فى السرد.

ولأن فيندرز استخدم معالجة ذات مستويات متعددة لفهم القصة والكشف عن خفاياها، فإن الإيقاع لم يلعب دورًا مهمًا فى مونتاج الفيلم، وبدلاً من ذلك فإن السياق البصرى يشكل أهمية كبرى لفهم مستويات المعنى فى القصة، كما أن من العوامل المهمة علاقة مقدمة الكادر بخلفيته.

يحكى فيلم "باريس، تكساس" قصة ترافيس (هارى دين ستانتون)، الرجل الذى نلتقى به للمرة الأولى وهو يتجول فى صحراء تكساس، وسرعان ما نعلم أنه هجر عائلته منذ أربع سنوات، والجزء الأول من الفيلم رحلة من تكساس إلى كاليفورنيا، حيث يرعى شقيقه ابن ترافيس، الذى يحمل اسم هانتر. أما الجزء الثانى فيتعلق بعلاقة الأب والابن، فعلى الرغم من أن هانتر كان فى الرابعة من عمره عندما تركه والده، فإن معرفته تبدو متجاوزة لعمره. وفى الجزء الأخير من الفيلم، يعود ترافيس وهانتر إلى تكساس لكى يجدا جين (ناستازيا كينسكى)، الزوجة والأم، وفى تكساس يكشف ترافيس لماذا لم يكن يملك الصفات اللازمة لحياة العائلة، ويترك هانتر فى رعاية أمه جين.

قد يوجز هذا الملخص القصة، لكنه لا يستطيع أن يصور قدرة ترافيس على فهم عالمه ومكانه منه. إن الصور الأولى لترافيس تقدمه فى علاقة تجاور مع الصحراء، هناك مثلاً لقطة متوسطة لترافيس فى مقدمة الكادر، تتقابل مع العمق البصرى والوضوح الذى يميز الصحراء، إن البيئة المحيطة تجعل ترافيس يبدو صغيراً وسطها، وأن له معنى صغيراً فى هذا السياق، وهو الأمر ذاته فى بيته وموطنه فى لوس أنجلوس. وطوال الفيلم يظل ترافيس يبحث عن مدينة باريس فى ولاية تكساس، حيث يعتقد أنها مكان حمل أمه فيه، وفى مشهد لاحق، عندما يزور المدينة، فإنه لا يستطيع أن يحدد مشاعره.

يضع فيندرز سلسلة من التجاورات طوال هذا الفيلم: ترافيس والبيئة المحيطة به، السيارة والطريق الذى بلا نهاية، ثم لاحقًا ترافيس وجين. وفى أحد أكثر هذه التجاورات حشداً للمشاعر، يقوم ترافيس بزيارة جين فى ماخور حيث تعمل الآن، إنه يخاطبها عبر هاتف، ومرآة وحيدة الاتجاه تفصل بينهما، إنه يستطيع أن يراها عبر المرآة لكنها لا تستطيع أن تراه، وفى هذا المشهد يتجاور الخيال والواقع، إن جين تستطيع أن تكون أى شئ يريدها ترافيس أن تكونه، والصورة الوجدانية القوية - وإن كانت تحتوى على مفارقة - تتناقض مع علاقتهما فى الحياة الحقيقية حيث لا تستطيع هى أن تكون ما يريده.

إن هذه التجاورات تصبح ذات نسيج أكثر كثافة باستخدام اختلاف اللون والإضاءة بين مقدمة الكادر وخلفيته. كما قام فيندرز، بالاشتراك مع المصور الألمانى روبى مولر، بخلق إحساس بعالم آخر. وخلال دعم ما هو بصرى أكثر مما هو سردى داخل اللقطات، خلق فيندرز خطًا ما بين مقدمة الكادر وخلفيته، هذا الخط قد يوضح الأزمة الداخلية لترافيس، أو قد يكون حاجزاً لا يمكن بعده الحصول على معنى منطقى، وفى كلتا الحالتين، وباستخدام مزيج مقدمة الكادر وخلفيته، خلق فيندرز فضاء للأحلام تتجاوز الرحلة الخارجية المتعارف عليها فى الرواية والسينما. وكانت النتيجة أسلوبًا مونتاجيًا يقلل من المعنى المباشر، لكنه يتضمن الإحساس بالانفصال وعدم التواصل اللذين يميزان العالم الداخلى لترافيس.

لى: الإيقاع والأكشن الاجتماعى

قام سبايك لى كصانع للأفلام بالتجريب الدائم فى مجال مواضعات السرد. وفى فيلمه "يجب عليها الحصول عليه" (١٩٨٦) كانت الشخصية الرئيسية تواجه المتفرج مباشرة، وكان البناء السردى لهذا الفيلم ذا نهاية مفتوحة، وتأملاً فى العلاقات أكثر من وصفه لهذه العلاقات. وكان البناء السردى لفيلم "موسيقى بلوز أفضل كثيراً" (١٩٩٠) تأملاً أيضاً، لكنه لا يحاكى الفيلم السابق، إنه كان أقرب إلى إيقاع ارتجالات موسيقى الجاز العفوية. وكان الفيلم الذى جاء بين هذين الفيلمين أكثر اختلافاً عنهما، فالبناء السردى لفيلم " افعل الشئ الصحيح" (١٩٨٩) يشبه انهياراً جليدياً يندفع فوق منحدر جبلى، والتعصب العنصرى هو الصخرة الأولى، وشوارع بروكلين هى الوادى الذى سوف يغرق فى القوة المدمرة العاتية والحتمية للنتائج التى أعقبت سقوط الصخرة الأولى.

ليس هناك شىء فى أن هدف سبايك لى كان الوصول أولاً إلى الجمهور الأمريكى والأفريقى، ثم إلى الجمهور الأمريكى والعالمى بعد ذلك. وتيماته تضرب بجذورها فى التجربة الأمريكية الأفريقية، بدءاً من فيلمه عن العلاقات بين الأفراد "كروكلين" (١٩٩٤) وفيلمه عن العلاقة بين الأعراق "حمى الأدغال" (١٩٩١) والسياسة "مالكوم إكس" (١٩٩٢) وسياسات اللون فى "دوار المدرسة" (١٩٨٨). وهو مهتم بعلاقات الرجل والمرأة كما فى "يجب عليها الحصول عليه"، وعلاقات العائلة فى "حمى الأدغال" و"كروكلين"، وكان مهتماً دائماً بالأيديولوجيا والتعليم، فى المجتمع الأمريكى الأفريقى أولاً وقبل كل شىء (الشكلان ١٠-٥ و١٠-٦).

لكن سبايك لى مهتم أيضاً بالإمكانات الجمالية للتعبير البصرى. وعلى الرغم من أننا سوف نركز على تجاربه فى الإيقاع من أجل تعزيز الأكشن الاجتماعى، فإنه استكشف أيضاً وجه الإثارة فى حركة الكاميرا. مثل تتبع الشخصية التى أداها فى فيلم "مالكولم إكس" عبر شوارع هارلم، وإمكانات الحركة الدائرية البطيئة فى مشهد المقابلة فى فيلم "حمى الأدغال"، وإمكانات التشويه اللونى باستخدام فيلم عكسى كمادة أصلية فى فيلم

"عصابة كلوكرز لتهريب المخدرات" (١٩٥٥). إنه يستكشف دائمًا إمكانات الوسيط السينمائى.

ومع ذلك فإن أهم أداة استخدمها سبايك لى كانت الإيقاع. ففى ضوء هدفه فى التغيير الاجتماعى، يمكن للمرء أن يتوقع أنه سوف يهتم بالإيقاع فى فيلم "افعل الشىء الصحيح" لكى يثير الغضب العارم العام حول العنصرية. وعلى الرغم من أنه استخدم الإيقاع فى هذا الفيلم بشكل شديد الفاعلية، لكى يعزز إحساس الغضب، فقد كان الفيلم – على عكس المتوقع – أقل تجاربه استخداماً للإيقاع مما يجعل الفيلم مثيراً للاهتمام.

كان فيلمه "حمى الأدغال" استكشافًا للعلاقات مختلطة الأعراق، بين رجل أمريكى أفريقى وامرأة أمريكية إيطالية، والملاحظ فى الفيلم أن سبايك لى ابتعد عن استخدام الإيقاع ليخلق إحساس "نحن ضدهم"، و"البطل ضد الشرير" (الشكل ١٠-٧). وفى الحقيقة أنه لجأ فقط إلى الإحساس المتوقع بالإيقاع فيما يخص وجه الإثارة فى اللقاء الجنسى الأول بين البطل والبطلة. وبعد ذلك، ومع تزايد كراهية العائلة لهذه العلاقة، فإننا قد نتوقع تزايد الإحساس بالتوتر مع المسار الذى تمضى فيه العلاقة، لكن ذلك لا يحدث، وبدلاً من ذلك فإن التوتر، وما يترتب عليه من سرعة الإيقاع، ينتقل إلى الشخصيات الأخرى التى تعيش حول العاشقين. ففى المجتمع الإيطالى، حيث تعيش المرأة الأمريكية الإيطالية أنجيلا (أنابيلا شورًا)، تتلقى الضرب من أبيها عند اكتشافه للعلاقة، والإيقاع – كما هو متوقع – تعبير مهم عن العاطفة فى هذا المشهد. وفى مشهد لاحق، فإن صديق أنجيلا، بولى، ينادى بالتسامح مع المجتمع الأمريكى الأفريقى، لكننا نلمس التوتر فى محله حيث يبيع الصودا والجرائد، إن زبائنه غير متسامحين فيما يخص انتخاب عمدة زنجى جديد لنيويورك. وعندما يبدى بولى العطف على زبونة أمريكية أفريقية شابة، يمتلئ هؤلاء الزبائن أنفسهم بالغضب والعدوانية الجنسية. وفى هذا المشهد أيضًا يلعب الإيقاع دوراً مهمًا.

وفيما يتعلق بالعاشق الأمريكى الأفريقى (ويزلى سنايبس)، فإن مجتمعه أيضًا يعبر عن توتره حول هذه العلاقة الجديدة. إن صديقات زوجته يناقشن علاقة الرجال الزنوج بالنساء البيض، وهو يذهب إلى وكر تعاطى المخدرات الذى يحمل اسم "تاج محل" لكى يستعيد تليفزيون والديه الملون من أخيه جيتور، وفى هذين المشهدين يلعب الإيقاع دورًا مهمًا فى خلق التوتر حول النتائج المحتملة للعلاقة بين الأعراق المختلفة وبين العائلتين الزنجية والإيطالية.

وبشكل نسبى، فإن الإحساس بإيقاع أبطأ فى المشاهد التى تجمع العاشقين، يخلق إحساسًا بالمنطق والتسامح لا يوجد فى المجتمعين الأمريكى الأفريقى والأمريكى الإيطالى. وعلى الرغم من فشل العلاقة فى النهاية بهذه الطريقة التى لا نتوقعها يخلق حالة من تأمل العلاقات بين الأعراق أكثر من كونه تقديرًا وصفيًا لهذه العلاقات.

وفى فيلم "كروكلين"، يكون التركيز على العائلة فى بروكلين أكثر من التركيز على فردين، ولسبايك لى هدف مختلف فى هذا الفيلم، وهو الإيحاء بقوة العائلة والمجتمع.

إن الإيقاع يمكن أن يستخدم لخلق التوتر، وتعميق الإحساس بالصراع بين فردين، أو عائلتين، أو مجتمعين. كما يمكن استخدام الإيقاع أيضًا للإيحاء بالإثارة، والطاقة، والقوة، وهذا الاستخدام الأخير هو الذى يتحول إليه فى فيلم "كروكلين"، إنه يريد أن يوحى بالطاقة والقوة الإيجابية فى العائلة والمجتمع. والدقائق الخمس عشرة الأولى فى فيلم "كروكلين" دالة فى هذا المجال، إن الأطفال يلعبون فى الشوارع المجاورة لمنازلهم، واليوم ساطع والجو إيجابى، وهو يقطع مونتاجًا على الحركة لكى يجعل الحيوية تبدو أكثر ديناميكية وإيجابية.

وفى بيت العائلة، تضم عائلة كارمايكل الأم (ألفرى وودارد)، والأب (ديلروى ليندو)، وأطفالهما الخمسة، وكلبًا. ومشاهد تتسم بالحيوية والديناميكية، سواء كانوا يتناولون الطعام، أو يشاهدون التليفزيون، أو يتبادلون الحديث حول المستقبل. وإحساس المشاهد تقوده الطريقة التى يستخدم بها سبايك لى الإيقاع، وحتى المشاهد التى تحتوى على حالة فوضى، فإنها تبدو جذابة بسبب الطريقة التى استخدم بها الإيقاع.

إن هذه المشاهد العائلية تتقاطع مع عناصر أقل استقرارًا فى المجتمع، مما يقوى الإحساس بأهمية العائلة، وأهمية أن يكون هناك أم وأب، حتى لو اختلفا حول وجهات نظريهما فى تربية الأبناء.

وطوال المشاهد الافتتاحية، يستخدم الإيقاع لكى يؤكد على الإحساس الحيوى والإيجابى لعائلة كارمايكل فى مجتمع بروكلين، والذين هم جزء منه. وهنا يستخدم الإيقاع للتأكيد على قيم العائلة، التى كانت مصدرًا للتوتر فى فيلم "حمى الأدغال".

وفى فيلم "عصابة كلوكرز لتهريب المخدرات" تكون العائلة وقيمها هى أيضًا قلب السرد (الشكلان ١٠-٨ و١٠-٩)، ولأن الفيلم فى شكله قصة جريمة، وهى قتل مدير مطعم للوجبات السريعة، فإننا نتوقع أن مجرى التحقيق وتوجيه الاتهام سوف يفرضان إيقاعًا محددًا للفيلم، وهذا الإيقاع يصبح أسرع كلما اقتربنا من الذروة، وهى اللحظة المثيرة للقبض على مرتكب الجريمة، ومشهد التعميد فى "الأب الروحى" نموذج كلاسيكى على استخدام الإيقاع لخلق إحساس الذروة ثم الاسترخاء فى مثل هذه المشاهد.

إن سبايك لى يتجنب تلك المجموعة الكاملة من التوقعات التى نشعر بها فى فيلم يدور حول جريمة، وبدلاً من ذلك فإنه يقوم بتجسيد سرد حول عائلة أمريكية أفريقية، وقد تم توجيه الاتهام للابن الأكبر، لكن الابن الأصغر فى العائلة، المتورط بشدة مع عصابات تهريب المخدرات، هو من نتوقع أنه القاتل الحقيقى، وهو مركز اهتمام الشرطة وتحقيقاتها.

ويبتعد سبايك لى عن الإيقاع كأداة سردية، من أجل أن يبعد المتفرج عن الاحتفاء بالعنف الكامن فى أفلام الجريمة، ويعلم المتفرج بالجرائم الحقيقية، مثل: المخدرات، والاستغلال المتبادل، وتزايد عدد الصغار الذين يرتكبون الجرائم فى أحياء الجيتو. إنه يفضل مشاهد تجسيد الشخصيات وليس مشاهد الأكشن، وهو يستخدم القطع البطئ عندما تأتى مشاهد الأكشن تلك، كما أنه يركز أكثر على ضحايا العنف العاطفى والبدنى، ويقلل من احتمال أن ننظر إلى مرتكبى الجرائم كأبطال، مثل زعيم عصابة المخدرات (ديلروى ليندو)، أو حتى المحقق البوليسى (هارفى كايتل).

وعندما يفعل سبايك لى ذلك، فإنه يخاطر بإحداث خيبة أمل لدى المتفرج، الذى اعتاد على الإيقاع السريع فى أفلام الجريمة، لكن سبايك لى يدفع إلى المقدمة أهدافه التعليمية بدلاً من أهداف الترفيه. إن الأكشن الاجتماعى، بدلاً من الأكشن المتوقع، هو هدف سبايك لى فى فيلم "عصابة كلوكرز لتهريب المخدرات"، وعلى الرغم من ذلك فإن الإيقاع يلعب دوراً مهماً فى الفيلم وإن لم يكن تقليدياً.

فون تروتا: النسوية والسياسة

خلال السبعينيات، عرفت مارجريت فون تروتا باعتبارها كاتبة سيناريو لسلسلة من الأفلام التى أخرجها زوجها فولكر شلوندورف، كما اشتركا فى إخراج الفيلم المقتبس عن رواية هاينريش بول "شرف كاترينا بلوم الضائع" (١٩٧٥)، وفى عام ١٩٧٧ بدأت حياتها الفنية ككاتبة ومخرجة مع فيلم "الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس".

ويتركز كل عملها كمخرجة حول الشخصيات النسائية التى تحاول أن تفهم البيئة المحيطة بها وتؤثر فيها. إن فون تروتا مثيرة للاهتمام فى محاولتها أن تجد أسلوباً سردياً ملائماً لعملها كفنانة، وكمؤمنة بالنزعة النسوية، وكامرأة. وكنتيجة لذلك فإن أفلامها سياسية فى مادة موضوعها، وعندما تقارن بالمعالجة الذكورية السائدة تجاه السرد والاختيارات المونتاجية، فإن فون تروتا تبدو باحثة عن بدائل، خاصة البدائل السردية. وقبل أن نفحص فيلم "ماريان وجوليان" (١٩٨٢)، فإن من المفيد أن نتأمل جهود فون تروتا فى ضوء المخرجات السابقات عليها.

فى الجيل السابق عليها، كان هناك القليل من المخرجات، فنالت إيطاليتان شهرة عالمية، وهما: لينا ويرتمولر وليليانا كافانى. وأفلام ويرتمولر مثل "النازح" (١٩٧٥) و"الجميلات السبع" (١٩٧٦)، تحتوى على أسلوب ساخر لم يبرز باعتباره أسلوباً لمخرجة من النساء، وتدور أفلامها حول شخصيات رئيسية من الرجال، وفيما يتعلق بالموضوع، مثل علاقات الرجل والمرأة، والصراع الطبقى، والصراعات الإقليمية، فإن

وجهة نظرها تعكس فى العادة وجهة نظر الرجل الإيطالى. وبهذا المعنى فإن أفلامها لم تختلف فى الطابع أو الأسلوب السردى عن أسلوب المخرج بيترو جيرمى، كما فى فيلم "الطلاق على الطريقة الإيطالية" (١٩٦٢).

أما ليليانا كافانى، صاحبة فيلم "بواب الليل" (١٩٧٤)، فقد صنعت بالفعل أفلاماً حول شخصيات رئيسية نسائية، لكن أسلوبها الأوبرالى يدين بالكثير للمخرج لوكينو فيسكونتى أكثر من الحساسية النسوية. وإذا كانت ويرتموللر مهتمة بالذات الذكورية والنزعة الجنسية الذكورية والنزعة الجنسية للرجل، فإن كافانى كانت مهتمة بالذات الأنثوية ونزعتها الجنسية.

وقبل ويرتموللر وكافانى، كانت هناك مخرجات قليلات. ومع ذلك فإن تجريب لينى ريفنشتال فى فيلم "أوليمبيا" (١٩٣٨) يوحى بجهد يبتعد عن النمط الخطى للسرد.

وعلى الرغم من أن للتعميم مخاطره، فإن عدداً من الملاحظات حول أسلوب السرد المعاصر تصور أعمال فون تروتا فى سياقها بطريقة مختلفة، فليس هناك الكثير من الشك حول أن صناعة الأفلام شكل فنى وصناعة يسيطر عليهما الرجال، وهناك القليل من الشك أن أساليب السرد السينمائى تمضى فى نمط يتضمن علاقة السبب والنتيجة، وينتج عن ذلك أسلوب فى المونتاج يحاول توضيح علاقة السببية فى السرد، ويولد العاطفة من جهود الشخصيات لحل مشكلاتها.

ماذا لو أن صانع أفلام لم يكن مهتماً بعلاقة السبب والنتيجة فى السرد الخطى؟ وماذا لو أن صانع أفلام يتبنى موقفًا تجريبيًا ويرغب فى أن يفهم حدثًا سياسيًا أو علاقة شخصية؟ وماذا لو أن صانع أفلام لا يؤمن بضرورة النهاية المغلقة فيما يخص السرد الكلاسيكى؟

هذا هو ما يجب أن تضعه فى اعتبارنا فى دراستنا لأفلام مارجريت فون تروتا. إن الأمر يبدو كما لو أنها اتخذت رد فعل ضد مواضعات السرد الكلاسيكى، فبدلاً من ذلك، حاولت أن تصل إلى جمهورها باستخدام تناول ملائم لأهدافها، وهى الأهداف التى تبدو مختلفة تماماً عن مواضعات السرد الذكورى.

وقد يكون مفيداً أن نحاول بناء نموذج سردى نسوى لا يمتثل أو يخضع للمواضعات الكلاسيكية، وإنما يكون له أهداف مختلفة ويتبنى وسائل مختلفة، ويمكن تطوير هذا النموذج باستخدام الكتابة النسوية المعاصرة، خاصة كتاب "طريقة النساء فى المعرفة: تطوير الذات، والصوت (الرأى- المترجم) والعقل"(٢)، فالمؤلفة مارى فيلد بيلينكى وشريكاتها فى التأليف يوحين بأن النساء "اللاتى ممكن أن يرين أنفسهن على نحو أقل انفصالاً عن الآخرين، بالمقارنة مع الرجال، يمكن تفسير هذا الميل بجذور إحساس المرأة بالاتصال مع الآخرين، بينما يكون تأكيد الرجل على الانفصال والاستقلال الذاتى"(٣). وبمقارنة تطور الصوت الداخلى عند المرأة بالمقارنة مع الرجل، فإن المؤلفات يذكرن الآتى: "هؤلاء يكشفن عن أن طرقهن المعرفية قد تحركت بعيداً عن افتراض "الحقيقة القادمة من أعلى"، لتصبح هذه الطرق المعرفية أقرب إلى الإيمان بحقائق شخصية متعددة، والشكل الذى يتخذه هذا التعدد (الذاتية) عند هؤلاء النساء ليس التأكيد الذكورى بأن "لى الحق فى رأيى"، ولكن الجملة التقريرية الأكثر تواضعًا: "إنه مجرد رأيى". إن هدفهن أن يوصلن للآخرين الحدود، وليس قوة آرائهن الخاصة، ربما لأنهن يردن الحفاظ على اتصالهن بالآخرين، وليس إزاحة الآخرين"(٤). إن البحث عن الاتصال مع الآخر، والإفصاح عن حدود الجهود والآراء الفردية يمكن إدخالهما فى تفسير فيلم "ماريان وجوليان".

إن ماريان وجوليان شقيقتان، الشقيقة الأكبر جوليان كاتبة نسوية كرست حياتها للعيش طبقًا لمبادئها، وحتى قرارها ألا يكون لها طفل هو قرار سياسى. أما ماريان فقد اتخذت فعلاً سياسياً إلى نوع آخر من الاستنتاج المنطقى: لقد أصبحت إرهابية. وفى الفيلم كانت فون تروتا مهتمة أساساً بطبيعة العلاقة بين الشقيقتين، واستخدمت تناولاً سردياً يضغط الزمن الحقيقى، والفيلم يتنقل جيئة وذهاباً بين حياتهما المعاصرة، وآرائهما الخاصة فى طفولتهما، ومن المفارقات أن جوليان كانت مراهقة متمردة، بينما كانت ماريان - التى أصبحت إرهابية - ممتثلة وعابثة.

وتدور المشاهد المعاصرة حول سلسلة من اللقاءات بين الشقيقتين، بينما يأخذ ابن ماريان وعشيق جوليان مراكز ثانية بالنسبة لهذه العلاقة المحورية، وبالفعل فإن

طبيعة علاقتهما تبدو أنها هى موضوع الفيلم. وحتى انتحار ماريان فى السجن لا يبطئ من محاولة جوليان التأكيد على أهمية علاقتهما فى حياتها.

وبشكل عام فإن السرد يمضى فى شكل تطور علاقتهما من نقطة إلى أخرى. وعلى الرغم من أن قصة تروتا تبدأ فى الحاضر، فنحن لسنا متأكدين كم من الزمن مضى حتى نهاية الفيلم، وإذا ما كانت القصة قد انتهت فى مشهد الذروة بموت ماريان.

وبدلاً من ذلك فإن فون تروتا تبنى الفيلم كسلسلة من دوائر متحدة المركز ذات علاقة بمركز هذه الدوائر. ومع تقدم كل مشهد فى أحداثه، فإنه يؤكد على أهمية العلاقة لكنه لا يتيح بالضرورة فهمًا لها، إنه بناء من شبكة معقدة من المشاعر والعواطف، وصدمات الماضى، والانتصارات، كل ذلك يمتزج مع لحظات معاصرة من تبادل المشاعر بين الشقيقتين. إن الغضب العارم والحب يمتزجان، ويتركاننا بإحساس من التعقيد العاطفى للعلاقة، والتلميح إلى اختيار الشقيقتين الانفصال عاطفيًا عن والدهما، وبالتالى عن الآخرين المهمين فى حياتهما.

وكلما تكشفت دوائر، تنمو العواطف، مثل العاطفة بين الشقيقتين، ومع ذلك فإن الحدود موجودة دائمًا فى حياتهما، حدود المسئولية الاجتماعية والسياسية، حدود القدرة العاطفية على إنقاذ كل منهما حياة الأخرى أو حياة أى أحد آخر من مصيرهما. وعندما ينتهى الفيلم بصورة جوليان تحاول أن تعتنى بابن ماريان، فإنه لا يوجد حل، ولكن فقط إرادة الاستمرار.

إن الفيلم لا يعطى المتفرج شعورًا بالإشباع مثلما هو الحال فى السرد الكلاسيكى، وبدلاً من ذلك فإن الفيلم يتركنا فى حالة قلق على مصير جوليان، والأسى لكل الخسارات التى تحملتها. إن الفيلم يتركنا أيضًا بإحساس قوى بعلاقتها مع ماريان.

وإذا ما كانت أعمال فون تروتا نسوية فى شكلها السردى على نحو أصيل، فإن تلك المسألة يمكن أن يناقشها الدارسون. ومن المؤكد أن أعمال المخرجات الأخريات فى الثمانينيات توحى بأن هناك العديد منهن قد انجذبن إلى أسلوب سردى بديل، يتطلب موقفًا مختلفًا تجاه المونتاج الكلاسيكى.

النزعة النسوية والمونتاج البديل

على الرغم من أن بعض المخرجات اخترن موضوعًا وأسلوبًا مونتاجين شبيهين بالمخرجين من الرجال(٥)، فإن هناك عددًا منهن - مثل فون تروتا - قد اخترن بوعى الاختلاف عن المواضعات الذكورية فى الأنماط الفيلمية التى قدمنها.

وعلى سبيل المثال، فإن آمى هيكرلينج أخرجت كوميديا عن المراهقة من وجهة نظر فتاة، وهو فيلم "أزمة سريعة عند مرتفع ريدجمونت" (١٩٨٢) الذى يبتعد عن العديد من الشخصيات النمطية لهذا النوع من الأفلام، خاصة عن الأدوار فى العلاقة الجنسية.

وهناك فيلم آخر يرفض الرؤية التقليدية للأدوار فى العلاقة الجنسية، وهو "البحث بشدة عن سوزان" (١٩٨٥) من إخراج سوزان سيدلمان. والأسلوب المونتاجى للسرد فى هذا الفيلم يحاكى الاضطراب الذى تعيشه البطلة (روزانا أركيت)، وكانت المخرجة سيدلمان أكثر نجاحًا فى استخدام النمط المونتاجى اللاخطى أكثر من هيكرلينج، وكانت النتيجة أصالة غير معتادة فى التيار السائد السينمائى فى أمريكا.

وخارج التيار السائد، خلقت ليزى بوردين سردًا مضادًا فى فيلمها "فتيات عاملات" (١٩٧٣)، الذى يدور حول يوم فى حياة عاهرة. وعلى الرغم من أن مادة الموضوع تصلح فى حد ذاتها للاستغلال العاطفى، كما يتضح فى معالجة كين راسيل لنفس القصة فى فيلم "عاهرة" (١٩٩١)، فإن بوردين قررت أن تعمل ضد التوقعات التقليدية.

لقد قامت بالتركيز على عادية العمل فى ماخور، المحادثات العابرة، وتناقض اهتمامات صاحبة العمل وأهداف النساء العاملات لديها، وبراعة بيع سلعة الجنس. لقد قامت بوردين بمونتاج الفيلم على نحو بطىء، فى تناقض مع توقعاتنا، وتفادت اللقطات القريبة وفضلت تقديم الفيلم فى لقطات متوسطة أو عامة، وتفادت حركة الكاميرا كلما أمكنها ذلك. وكنتيجة لذلك، فإن الفيلم يعمل ضد توقعاتنا، ليركز على العنوان الذى يحمل مفارقة ساخرة، ويقلل من شأن الطرق التى تكسب بها الشخصيات عيشها. لقد ركزت بوردين على التشابه بين حياة شخصياتها وحياة النساء العاملات الأخريات.

وهناك تناول آخر مضاد للسرد التقليدى، تبنته بعض المخرجات لتقويض الصوت الواحد (وجهة النظر الواحدة)، وهو صوت الشخصية الرئيسية فى السرد. من الناحية التقليدية تكون الشخصية الرئيسية هى الوعاء أو الوسيط الدرامى لوجهة النظر، وهى مركز التعاطف والتوحد معها. ومن خلال تجنب وجهة نظر واحدة فإن المسار التقليدى للسرد يتم تقويضه، وهناك مثالان محددان لتوضيح ذلك. إن أنييسكا هولاند أصبحت بالفعل مخرجة معترفًا بها، وقد استكشفت معالجات سردية جديدة (إنها تستخدم مزيجًا من الأنماط الفيلمية فى فيلمها "أوربا، أوربا" - ١٩٩١، انظر القسم التالى حول مزج الأنماط الفيلمية) عندما صنعت فيلمها "أوليفييه، أوليفييه" (١٩٩٢).

إنه قصة تدور حول مأساة عائلية فى الريف الفرنسى، حيث تعيش عائلة من الطبقة الوسطى، ولديها طفلان، ابنة أكبر وابن أصغر، ومن الواضح أن الابن هو نقطة البؤرة للعائلة من وجهة نظر الأم، بينما يتم تجاهل الابنة، وتلك هى أيضًا عضو العائلة التى لا تتواءم معها، إنها تمثل دور كبش الفداء داخل العائلة. وفى أحد الأيام يتم إرسال الابن ليوصل طعام الغذاء للجدة أم أبيه، إنه لا يعود أبدًا، وعلى الرغم من التحريات المكثفة فإنه لا يوجد له أثر. إن العائلة تتحلل، ويتم نقل مفتش المباحث إلى باريس، لكنه يصمم على عدم التخلى عن القضية. وبعد ست سنوات يعثر على أحد أطفال الشوارع، عمره خمسة عشر عامًا، ويشبه أوليفييه الذى اختفى. إن المفتش متأكد أنه قد وجد الصبى، وكذلك الأم، والابنة وحدها هى التى تتشكك فى الأمر. ويعود الأب بعد أن كان قد سافر إلى أفريقيا للعمل. وبعودة أوليفييه يبدو أن العائلة تضمد جراحها، وأن تلم شتاتها مرة أخرى، وتشعر الأم بالسعادة لأول مرة منذ سنوات، بعد أن كانت قد انهارت ولامت الأب على اختفاء أوليفييه.

إن أوليفييه الجديد يبدو سعيدًا، وغريب الأطوار، ولا يتلاءم مع العائلة ربما بسبب حادثة غيابه، وهو يريد أن يكون جزءًا من هذه العائلة، لكنه فى أحد الأيام يكتشف أن الجار يتحرش بصبى صغير، وعندما يستدعون الشرطة يعترف أوليفييه بأنه ليس أوليفييه الأصلى، ويعترف الجار بقتل الابن أوليفييه، ماذا سوف يحدث لهذه العائلة

التى تحملت بالفعل كل هذه المآسى؟ هل سوف يعيشون من جديد المأساة الأصلية بكل ما فيها من خسارة عميقة؟ أم أن الأم سوف تنكر هذه الخسارة مرة أخرى وتحاول حياة جديدة مع أوليفييه الجديد؟ والمثير للاهتمام فى معالجة هولاند السردية هو أنها لا تفضل أياً من الشخصيات على الشخصيات الأخرى، والقصة تقدم وجهة نظر الأم والأب والابنة وأوليفييه وأوليفييه الجديد.

ولو كانت هولاند اختارت وجهة نظر واحدة، فإن إحساساً بحل العقدة كان من الممكن أن ينتج بعد اكتشاف مصير أوليفييه، لكن مع عدم وجود وجهة نظر واحدة، فإن لدينا يقيناً أقل بالنهاية، والفيلم يتركنا وحدنا فى هذه المأساة العائلية، والنتيجة هى صدمة عميقة عند هذه النهاية، وتلك هى النتيجة المباشرة لوجهات النظر المتعددة التى اختارها هولاند.

أما جولى داش فقد اتخذت مساراً سردياً واحداً فى فيلمها "بنات التراب" (١٩٩١)، وكان هدفها مختلفاً تماماً عن هدف أنييسكا هولاند، فإذا كانت هولاند تسعى إلى عدم استقرار توحدنا مع وجهات النظر المتعددة فى "أوليفييه، أوليفييه"، فإن جولى داش تريد استقرار وتعميم وجهة النظر، إن وجهات النظر المتعددة جميعها تمثل تجربة الشتات الخاصة بالأمريكيين الأفريقيين وذلك فى أكثر الأضواء قوة.

تحدث قصة فيلم "بنات التراب" فى يوم صيفى واحد فى عام ١٩٠٢، فى جزر "سى آيلاندز" فى الجنوب، وهى على مقربة من ساحل كارولينا الجنوبية وجورجيا. على الجزر أصبحت الحياة خليطاً، فهى ليست أفريقية ولا أمريكية، والسيدة ربة العائلة الكبيرة تبقى فى الجزر لكنها تشجع أطفالها على الرحيل شمالاً إلى وسط أمريكا بحثاً عن الرزق، كما أنها تخبرهم ألا ينسوا أصولهم، بينما هى سوف تبقى لكى تموت فى موطنها فى إيبو لاندينج.

تتعامل جولى داش مع المشاعر التى تحيط بهذا الرجل من وجهة نظر الأم، وبناتها، وابنة أخت من وسط أمريكا (تدعى ييلو مارى، أو مارى الصفراء)، بالإضافة إلى وجهة نظر حفيدة لم تولد بعد، تقوم برواية بداية ونهاية القصة، وليست هناك وجهة نظر من بين وجهات النظر تلك أفضل من الأخرى.

هناك صراع حول السلوك، لقد حملت حفيدة بسبب اغتصابها، وييلو مارى ربما شقت طريقها فى وسط أمريكا باحتراف الدعارة، وحفيدة لها عاشق هندى أمريكى وتريد البقاء معه فى الجزيرة، وكل هذه الصراعات تأتى بعد المستقبل الذى قد تواجهه هؤلاء المهاجرات عندما تتجهن شمالاً.

ولكى تخلق داش إحساسًا بالتسامح والقوة فى النساء، فإنها قدمت الرجال باعتبارهم الجنس الأضعف والأكثر عاطفية، كما أنها تمنح الأم السلطة باعتبارها مركز الحياة فى العائلة كلها، وعندما تفعل داش ذلك فإنها تقلل من إحساس التوتر والصراع بين النساء، وتؤكد قوتهن الجماعية واستقرارهن. إنهن معًا تشكلن العائلة، وهن المسئولات عن استمرارها. وعندما تعطى داش إحدى وجهات النظر– وجهة نظر الحفيدة التى لم تولد – تميزًا من خلال التعليق فى أول وآخر الفيلم، فإنها تضيع الفيلم كله فى إطار المستقبل، لكن حتى ذلك الصوت (أو وجهة النظر) يعتمد فى حياته على استمرارية العائلة.

وبالتالى فإن جولى داش فى "بنات التراب" تستعمل وجهات النظر المتعددة لكى تتجنب المسار الخطى، وبدلاً من ذلك فإنها تؤكد على دائرية دورة الحياة، إنها دورة قوية ومستقرة ومستمرة.

وعلى الرغم من أن هؤلاء المخرجات لم يسرن فى نمط السرد الدائرى كما فعلت فون تروتا، فإنه ليس هناك شك فى أنهن يعملن ضد مواضعات تقاليد السرد.

مزج الأنماط الفيلمية

منذ ثمانينيات القرن العشرين، كان الكتاب والمخرجون يجربون فى مجال مزج الأنماط الفيلمية. إن لكل نمطًا فيلميًا يمثل مجموعة محددة من المواضعات الخاصة بالمونتاج، وعلى سبيل المثال فإن نمط أفلام الرعب يعتمد على درجة عالية من الأسلوبية، باستخدام وضع وحركة الكاميرا الذاتية. وبسبب طبيعة مادة الموضوع فإن الإيقاع يكتسب أهمية.

وعلى الرغم من أن الفيلم نوار يركز على عالم كابوسى، فإنه يميل للاعتماد بدرجة أقل على الحركة والإيقاع، وفى الحقيقة إن الفيلم نوار يميل إلى درجة من الأسلوبية والتجريد بالمقارنة مع فيلم الرعب. وكنتيجة لذلك فإن المتفرج يكوِّن مجموعة محددة من التوقعات العاطفية عندما يشاهد فيلماً من نمط معين.

وعندما يمتزج نمطان فيلميان فى فيلم واحد، يأتى كل نمط بمواضعاته، إن ذلك يؤدى فى بعض الأحيان إلى إعطاء القصة القديمة مسحة جديدة طازجة، لكن النتائج الخاصة بالمونتاج لهاتين المجموعتين من المواضعات يمكن أن تكون نتائج مدهشة. ففى بعض الأحيان قد تكون النتيجة لهذا المزج تأثيراً أعمق، لكنها فى حالات أخرى قد تشوش المتفرج. ولأن الفيلم الذى يمزج بين الأنماط أصبح تقليداً سردياً جديداً، فإنه يجب أن توضع فى الاعتبار مسألة هذا المزج فيما يخص المونتاج.

كان هناك فى الثمانينيات أفلام عديدة مهمة تخلط الأنماط الفيلمية، مثل فيلم جان جاك بينييه "ديفا" (١٩٨٢)، وفيلم جويل كوين "تربية أريزونا" (١٩٨٧)، لكن التركيز هنا سوف يكون على أفلام ثلاثة، فيلم جوناثان ديمى "شىء برى" (١٩٨٦)، وفيلم ديفيد لينش "القطيفة الزرقاء"، وفيلم إيرول موريس "الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨).

"شىء برى" هو مزيج من كوميديا السكروبول (الكوميديا التى تعتمد على الحوار السريع اللاذع، وخطوط الحبكة المتشابكة غير المتوقعة - المترجم) والفيلم نوار، ويدور الفيلم حول مضارب فى البورصة التقطته امرأة جذابة، وللفيلم عالمان: الحلم فى الحياة المدنية (الحب) والكابوس فى الحياة المدنية (الموت).

تميل كوميديا السكروبول إلى أن تكون سريعة الإيقاع، والتعبير الحيوى عن الاضطراب والتشوش. أما الفيلم النوار فهو أبطأ، وأكثر تأملاً، وأكثر أسلوبية، وكلا النمطين الفيلمين يركزان فى بعض الأحيان على علاقات الحب.

الإيقاع فى الجزء الأول من "شىء برى" يزيد من توقعاتنا حول الانفعال مع الفيلم، لكن حيوية كوميديا السكروبول تأخذ فى التراجع، ليحل محلها رقصة الموت الأبطأ إيقاعًا فى النصف الثانى من الفيلم. وعلى الرغم من مادة الموضوع، فإن النصف الثانى

يبدو مضاداً للذروة (تعبير يقصد به تراخى الفيلم لفترة طويلة بعد وصوله إلى الذروة، وهو ما قد يؤدى إلى ملل المتفرج - المترجم). إن كل نمط فيلمى يعمل ضد الآخر، وتكون النتيجة أن المجموع أقل من الأجزاء.

مزج ديفيد لينش الفيلم نوار مع فيلم الرعب فى "القطيفة الزرقاء"، وقد اعتمد على زاوية وضع الكاميرا لخلق التوحد الذى يعتبر عنصراً مركزياً فى فيلم الرعب، كما اعتمد على الصوت لكى يجسد الاستمرارية الوجدانية داخل الفيلم. وفى الحقيقة أنه استخدم المؤثرات الصوتية بالطريقة التى يستخدم بها معظم المخرجين الموسيقى، لكى تساعد المتفرج على فهم الحالة الوجدانية للشخصية، وبالتالى يفهم المتفرج حالة الوجدانية هو نفسه.

سمح لينش للصوت والذاتية، المهمة فى فيلم الرعب - أن يسودا فى أسلوب وإيقاع الفيلم، وكنتيجة لذلك جاء الفيلم أقل أسلوبية وذهنية من الفيلم نوار النموذجى. إن تجربة لينش فى مزج الأنماط شديدة التأثير، والقصة تبدو جديدة ومختلفة، لكن تأثيرها يبدو مشابهاً لفيلم رعب تقليدى مثل "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣) لويليام فريدكين، أو "قارعو الأجراس الموتى" (١٩٨٨) لديفيد كرونينبيرج.

أما إيرول موريس فقد مزج الفيلم التسجيلى والقصة البوليسية (فيلم العصابات أو فيلم التشويق والإثارة) فى فيلمه "الخيط الأزرق الرفيع"، الذى يحكى قصة اتهام رجل عن طريق الخطأ بجريمة قتل فى تكساس. لقد تم مونتاج الفيلم من أجل الوضوح السردى فى بنائه قضية قابلة للتصديق، لذلك فإن تفاصيل القضية قد قدمت فى مشهد متأنٍ يؤدى بالمتفرج إلى الاقتناع براءة الشخصية، دون ضرورة إلى التوحد معه أو الميل له. إن الدلائل القابلة للتصديق تقنعنا ببراءة موقفه، لذلك فإن النتيجة تكون ديناميكية ومثيرة، وعاطفية دائماً.

لقد صور موريس قتل رجل الشرطة على نحو درامى، وهى الجريمة التى أدت بالمتهم إلى السجن، والقتل يتم تقديمه بطريقة ديناميكية تفصيلية. إنها لحظة صادمة

ومثيرة معًا. وعلى النقيض من أسلوب الفيلم التسجيلى. استخدمت هنا العديد من اللقطات القريبة، وهذا المشهد - الذى تكرر فى الفيلم عدة مرات - تم مونتاجه على موسيقى من تأليف فيليب جلاس، مما جعل المشهد موحيًا وقويًا، وهو مختلف عن بقية الفيلم حتى أنه يبدو فى غير موضعه أو خارجًا عن السياق، ومع ذلك فإن موريس استخدمه لكى يذكرنا بقوة أن ذلك هو فيلم تسجيلى حول جريمة قتل، وحول التلاعب بالرجل المتهم.

إن "الخيط الأزرق الرفيع" ينجح كفيلم يمزج بين الأنماط، بسبب موسيقى جلاس، ولأن موريس أوضح هدف الفيلم: إثبات أن المتهم برىء.

إن مزج الأنماط الفيلمية ظاهرة جديدة نسبيًا، لكنها تتيح لصانع الفيلم بدائل لتقاليد السرد. ومع ذلك فإن من المهم أن نفهم كيف تصبح الأساليب المونتاجية، عندما يتم جمعها معًا، أكبر من مجموع أجزائها، ومتى لا يحدث ذلك.

الهـــوامـــش

(١) إن توقعاتنا عن فيلم مغامرات من تلك الفترة قد تأسس بواسطة فيلم تونى ريتشاردسون "توم جونز" (١٩٦٣) أو فيلم ريتشارد ليستر "الفرسان الثلاثة" (١٩٧٤)، وفى كل من الفيلمين فرض إحساس المغامرة إيقاعًا سريعًا وحيويًا، وعلى عكس فيلم "كوبريك" "بارى ليندون".

(٢) الكتاب من تأليف مارى فيلد بيلينكى، وبلايث ماكفيكر كلياشى، ونانسى رول جويدهيرجر، وجيل ماتويك ترول، ومن نشر بيزيك بوكس، نيويورك، ١٩٨٦.

(٣) المرجع السابق، ص٤٤، ٤٥.

(٤) المرجع السابق، ص٦٦.

(٥) أخرجت كاثرين بيجلو على سبيل المثال فيلم "الفولاذ الأزرق" (١٩٨٩) وفيلم "حافة الأمواج" (١٩٩١)، وكلاهما تم مونتاجه بأسلوب أفلام الأكشن الذى نتوقعه من المخرجين الرجال الذين تخصصوا فى هذا النمط الفيلمى.

(١١)

تأثير محطة إم تى فى على المونتاج

الجزء الأول

ما أطلق عليه تأثير محطة إم تى فى على المونتاج مرتبطًا أساسًا بظاهرة الفيديو الموسيقى التى انتشرت خلال العشرين عامًا الأخيرة، والتى بدأت باعتبارها وسيطا ًلبيع الأسطوانات الموسيقية، لكن هذه الفيديوهات التى تتراوح بين الثلاث دقائق والثلاثين دقيقة جذبت جمهور الشباب الباحثين عن مثيرات بصرية سريعة وموحية، وتقدم خلفية لما يسمعونه من أغنية أو سلسلة من الأغنيات.

وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب قد أصبح أكثر شيوعًا مع أفلام مثل "فلاش دانس" (١٩٨٣)، فإن لهذا القالب الفنى جذوره فى السينما التجريبية، وبشكل الفيلم القصير الذى حقق نجاحًا، وبالإعلانات التليفزيونية. وأسلوب إم تى فى مرتبط أساسًا اليوم بالتليفزيون على الرغم من أن تأثيره تجاوز التليفزيون. إن أسلوب إم تى فى يتجنب المجموعة التقليدية من الأهداف السردية التى تتضمن سردًا خطيًا يركز على الحبكة والشخصية، وبدلاً من ذلك فإنه يتبنى معالجة متعددة المستويات. قد تكون هناك قصة، وشخصية أساسية، لكن الأكثر احتمالاً هو أن المستوى الأول للفيديو الموسيقى هو المكان والإحساس والطابع العام. والأكثر احتمالاً أيضًا هو أن الإحساس التقليدى بالزمان والمكان، والطريقة التى تنشأ بها العلاقة بين الزمن الحقيقى والزمن السينمائى، سوف يتم استبدالهما بعلاقة أقل مباشرة. وفى الحقيقة أن العديد من الفيديوهات الموسيقية

تحاول تأسيس نقاطها المرجعية الخاصة بها فى الإشارة للعلاقة بين الواقع والزمن السينمائى، وهذا قد يعنى قفزات كبيرة فى الزمان والمكان، وما ينتج عن ذلك من حيوية الصورة. ففى عالم الفيديو الموسيقى يكون المكان الواقعى أقل أهمية، وأهمية المكان فيها فى أن يشير إلى وسائط فنية أخرى، مثل المناظر الطبيعية كما تظهر فى أفلام الخيال العلمى أو أفلام الرعب. وفيما يتعلق بالزمان، فإن الزمان فى الفيديو الموسيقى يكون أى زمان، وهكذا، ومع طمس معالم الزمان والمكان، فإن صناع الأفلام والفيديو يصبحون أحراراً فى التجول فى عالم يصنعه خيال وسيطهم الفنى، كما أن جمهورهم الشاب المتمرد أن يشعر بمحاكاة هذه الحرية، والاختفاء برفض التقاليد، أى رفض لتقاليد السرد.

ولأن أسلوب إم تى فى يتجنب السرد التقليدى، فإنه مهم بالنسبة لموضوع هذا الكتاب. كيف لهذا القالب الفنى أن يجذب جمهوره؟ عندما نركز على صاحب أكثر عدوانية فى عصرنا الحاضر، وهو أوليفرستون، فسوف نحاول أن نفهم كيف يمكن استخدام أسلوب إم تى فى ، والسبب فى أن له هذا التأثير الكبير على الخيال الجماهيرى.

الجذور

على الرغم من أن تجارب لوى بونويل المبكرة، والمضادة للنزعة السردية، مثل "كلب أندلسى" (١٩٢٩) و"العصر الذهبى" (١٩٣٠)، تحمل بعض التشابه مع الفيديو الموسيقى المعاصر، فإن الأداة الأساسية لتشكيل الفيديو الموسيقى هى الموسيقى التى لها طبيعة سردية وعاطفية خاصة بها. إن هذا يعنى أن علينا أن ننظر إلى فيلمى فريق البيتلز المبكرين "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) و"النجدة!" (١٩٦٥) كنقطة بداية خلال منتصف الستينيات، وسرعان ما لحق بهذين الفيلمين اللذين أخرجهما ريتشارد ليستر فيلم جون بورمان مع فرقة ذا ديف كلارك فايف "عطلة نهاية أسبوع غريبة" (١٩٦٥)، ثم فيلم ليستر "شىء طريف حدث فى الطريق إلى المنتدى" (١٩٦٦)، والسلسلة غير الموسيقية

لأفلام فرقة مونتى بايتون (فرقة كوميدية تعتمد على المحاكاة الساخرة، ويعنى اسمها "الثعبان الأقرع" - المترجم) التى جاءت خلال السبعينيات مثل "والآن من أجل شىء مختلف تمامًا" (١٩٧٢)، و"مونتى بايثون والكأس المقدسة" (١٩٧٥)، و"حياة برايان" (١٩٧٩)، وهى الأفلام التى أضافت عناصر أسلوبية للنمط الجديد.

يجب أولاً توضيح أن هذه الأفلام اختلفت عن طرق السرد التقليدية حتى فى الأفلام الموسيقية، فالأفلام الموسيقية التقليدية تقدم سردًا لحكاية تتناثر فيه نمر موسيقية أو غنائية، ومن الاستثناءات لذلك أفلام مثل "القرصان" (١٩٤٨)، و"أمريكى فى باريس" (١٩٥١)، و"دعوة للرقص" (١٩٥٧). وأفضل الأفلام الموسيقية مثل "الغناء فى المطر" (١٩٥٢)، و"وجه مضحك (١٩٥٧)، و"قصة الحى الغربى" (١٩٦١) وجدت أسلوبًا بصريًا ملائمًا للحيوية والعاطفة الموجودين فى السرد.

وفيما يخص فيلما ليستر "ليلة يوم شاق" و"النجدة!"، فإنهما فى أحد المستويات من نمط الفيلم الموسيقى، سواء بالنسبة للشخصيات الرئيسية أو المتفرج. إن الموسيقى تتكامل مع فهمنا للسرد السينمائى، ولكن عن مسألة إذا ما كان السرد معقدًا وتحكمه طريقة رسم الشخصيات، فإنه يجب أن نعترف أن السرد فى هذين الفيلمين له أهداف متواضعة تمامًا. وفى الحقيقة أن هناك جهدًا بالغًا يجب أن نبذله لكى نجد معنى أو مشاعر فى سرد هذين الفيلمين، إن السرد هنا هو فى جوهره مجرد ذريعة للنمر الموسيقية، وهى نفسها تستخدم لإبراز ما يمثله فريق البيتلز: الابتكار، والفوضوية، والحيوية. إن هذه الحالات الشعورية أهم كثيرًا عند ريتشارد ليستر كمخرج بالمقارنة مع سرد حول حفل موسيقى أو اختفاء خاتم مقدس فى الهند، ومحاولة إتباع طائفة دينية استعادته. هنا نجد العناصر الأسلوبية الأولى فى الفيديو الموسيقى، حيث أداة تشكيله هى الموسيقى، والسرد أقل أهمية، والحالة الشعورية أكثر أهمية. ومن ناحية المونتاج، فإن هذا يعنى أن القطع القافز أكثر أهمية من القطع المطابق أو المماثل، كما أنه يتضمن أهمية مركزية للإيقاع. ونظرًا لضعف السرد وقدرته على بعث الاندماج فى المتفرج، فإن هذا العبء يقع على الإيقاع، وبالتالى فإنه يصبح مصدر الحيوية والتجاورات الجديدة بين اللقطات، وهى التجاورات التى توحى بالفوضوية والابتكار.

وعندما تنتقل إلى أفلام مونتى بايثون، فإننا نضيف أساسًا مرجعيًا أدبيًا، كما أن الأفلام توحى بأن السينما تتأمل ذاتها وتقنياتها، عندما تخرج وتدخل الشخصيات من شخصياتها الفنية وتتحدث إلى الجمهور مباشرة. إن ذلك يتضمن إقرارًا بأن الوسيط السينمائى يتلاعب بالمتفرج، وبأن هذه الأفلام تكشف للمتفرج حيلها وتقول له إن الأمر نكتة ظريفة، وأنت أيها المتفرج شريك فى بناء هذه النكتة، وهو ما يجعل المتفرج يندمج فى عالم الفيلم بشكل واعٍ. إن هذه العناصر: المجاز الأدبى، وتأمل الوسيط السينمائى لذاته، تحتشد فى مخزون الفيديو الموسيقى، لكن مع مرور الزمن تتجاوز هذه النقاط المرجعية الأدب والسينما لتصل إلى الوسائط الفنية الأخرى: التليفزيون، والصحافة، وعالم القصص المصورة، والآن عالم ألعاب الكومبيوتر.

الفيلم القصير

الفيلم القصير وعلاقته بالقصة القصيرة، بالإضافة إلى علاقته مع عالم الفنون البصرية، قد أدت جميعًا إلى العديد من الاكتشافات فيما يتعلق بالشكل الفنى، وخلق أساليب محددة. إن أعمال لوى بونويل، ومايا ديرين، والأعمال الأكثر معاصرة عند ستان براكيدج وآندى وارهول، تتميز بالعديد من الخصائص التى نجدها الآن فى أسلوب إم تى فى، وكذلك الفيديو آرت. إن الموقف المضاد للسرد عند بونويل، وتيار الوعى فى الأسلوب البصرى عند مايا ديرين، يشتركان فى الكثير مع أسلوب إم تى فى أكثر من اشتراكهما مع التيار السائد فى السينما. وصناع أفلام مثل ستان براكيدج مهتمون بالصور الموضوعة فى طبقات متعددة، ليس لخلق مؤثرات خاصة وإنما لطريقة متأملة فى الذات توحى بأن الفيلم مزيج من التلاعب بالمتفرج، وتأمل فى ضريبة هذا التلاعب. والقليلون من المخرجين تبنوا أسلوب استخدام أقل التقنيات مثل آندى وارهول. وفى الحقيقة أن الأمر يتعلق بالأسلوب فى مقارنة وتقابل مع المضمون، حتى أن معايشة الأفلام تصبح تعليقًا على الوسيط السينمائى.

إن كل هؤلاء المخرجين يخلقون أسلوبًا مميزًا، وبمجرد أن يتآلف المتفرج مع مقاصدهم فإنهم يخلقون حالة قوية من التوحد بين المتفرج وعملهم، على نحو ما صنع ريتشارد ليستر فى فيلميه مع البيتلز، والفرق الوحيد بين هؤلاء المخرجين وأسلوب إم تى فى هو دور الصوت، خاصة الموسيقى، كأداة لتشكيل العمل الفنى. ومع ذلك، ومن الناحية البصرية، فإن لأسلوب إم تى فى الكثير من الأشياء المشتركة مع الفيلم القصير، خاصة الفيلم التجريبى.

أين نحن الآن - حالة أسلوب إم تى فى

بسبب الحجم الهائل للفيديوهات الموسيقية التى يتم إنتاجها للترويج للتسجيلات الموسيقية، وبسبب أن المحطات التليفزيونية والشبكات العالمية ترحب بالبرامج التى تجذب الجمهور بين ١٥-٢٥ عامًا، فإن إم تى فى لن تبقى وتستمر فقط، ولكنها أيضًا قوة هائلة فى البث التليفزيونى، وعلاقتها المتبادلة تعزز هذا التأثير.

وبالتالى فإننا يجب أن ننظر إلى أسلوب إم تى فى كشكل جديد فى السرد البصرى للقصص. إنه فى جزء منه سرد، وفى جزء آخر جو عام، ويعتمد بشكل أساسى على الصوت، وثرى بالصور، لذلك فإنه له جاذبية ملحوظة لدى الجيل الجديد من صناع الأفلام والفيديوهات الذين يعرضون عملهم أساسًا فى التليفزيون.

وعلى الرغم من أن أسلوب إم تى فى لم يدخل على نطاق واسع فى عالم الفيلم الروائى، فإنه يميز أسلوب هؤلاء المخرجين الذين بدأوا حياتهم الفنية فى الإعلانات التليفزيونية، مثل أدريان لين ("فلاش دانس" - ١٩٨٣)، وتونى سكوت ("توب جان" - ١٩٨٦)، وريدلى سكوت ("ثيلما ولويز" - ١٩٩١). كما أن هذا الأسلوب يفسر نجاح واحد على الأقل من المخرجين الجدد، وهو بين ستيللر، فى أول أفلامه "الواقع المرير" (١٩٩٤). وهناك مخرجون جدد مثل ريتشارد لينكليتر ("دائخ ومشوش" - ١٩٩٣)، ومخرجون قدامى مثل لوك بيسون ("المرأة نيكيتا" - ١٩٩٠)، منجذبون إلى أيديولوجية وأسلوب إم تى فى.

لكن مخرجين قلائل هم الذين قفزوا بجرأة فى هذا الأسلوب، مثل أوليفرستون فى "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، وسوف ندرس فى جزء لاحق من هذا الفصل هذا الفيلم بالتفصيل، ولكن قبل ذلك فإن من الضرورى أن نلقى الضوء على السمات الرئيسية فى أسلوب إم تى فى.

أهمية الحالات الشعورية

من السمات الرئيسية لأسلوب إم تى فى أهمية خلق حالة شعورية محددة، وهى مسألة لا تتعلق بالحاجة إلى تحدى أهمية الحبكة، لكنها بالأحرى تبدأ بالعلاقة الحميمية بين الموسيقى وأسلوب إم تى فى.

إن الموسيقى - وبشكل خاص كلمات الأغنيات - تشكل العواطف الإنسانية، إن العقلى يتلقى الصوت ويعمل عليه. لقد كان بيرجمان هو الذى قال أن هدف التجربة السينمائية يجب أن تكون مثل الموسيقى، وهذا التشابه، مع التأكيد على التجربة الوجدانية، هو الذى طبقه بيرجمان على التجربة الشاملة للسينما. وصوت الموسيقى بهذا المعنى سوف يصبح أكثر تركيزاً من التجربة السينمائية ذاتها، وموسيقى أغنية قصيرة واحدة يمكن أن يشكل قدراً أكبر من التركيز العاطفى.

وعندما نضيف كلمات الأغنية، والتى تميل إلى أن تكون شاعرية، فإن الأغنية تحدد لنا اتجاه العواطف فى الموسيقى، وإذا كان هناك إحساس بأن هناك سرداً قصصيًا ما فالكلمات الشاعرية هى التى توحى به. لكننا نكرر أن هدف الموسيقى والكلمات إعطاء حالة عاطفية محددة.

وقد تكون الحالة الشعورية حادة وعميقة، أو يمكن أن تكون متنامية وأشبه بالحلم، وفى أى من الحالتين فإن الحالة الشعورية تخلق إحساسًا غير متصل بسرد ما، وبسبب عمق الإحساس لمشهد مرتبط بقطعة موسيقية ما، فإن من الصعب أن نخلق سرداً متصلاً، وبدلاً من ذلك يكون لدينا فى فيلم طويل تم صنعه بأسلوب إم تى فى سلسلة من المشاهد غير المترابطة، نتذكر كل منها كوحدة فى حد ذاتها، لكن من

الصعب ربطه ببقية المشاهد فى مسار متصاعد من الأحداث مثل ذلك الذى يميز الفيلم الروائى. وهذا هو السبب فى أن هناك لحظات دون غيرها هى التى يتذكرها المرء من فيلم مثل "فلاش دانس" أو "توب جان"، لكن المرء لا يستطيع أن يكوِّن إحساسًا قويًا بالشخصيات أو بالقصة. إن هذا لا يقلل من الفيلم ككل، لكنه يجعل التجربة السينمائية أصعب مما هى عليه فى الفيلم التقليدى.

إن الحالات الشعورية يمكن أيضًا أن تجذب المتفرج كأنها شذرات أحلام ممتعة، لكنها ليست حقيقية تمامًا كما هى عليه الحال فى معايشة السرد التقليدى. ومن الواضح أن الفيلم الذى يركز على الحالات الشعورية سوف يجذب فقط الجمهور المعتاد عليه: جمهور الشباب الذى يرى ويستمتع بسلسلة من الفيديوهات الموسيقية البصرية أحدهما بعد الآخر، بدون ارتباط سردى لكن كلاً منه يوحى بحالة شعورية محددة. إن مثل هذا الجمهور لا يهتم بكون العمل مكونًا من شذرات، ولا بالإيقاع العام للفيلم، ولا بكون التجربة موجزة أم لا، فبالنسبة لهذا الجمهور الحالة الشعورية هى التجربة السمعية البصرية المطلوبة.

التقليل من أهمية الحبكة

إن هذا لا يعنى أن هذا الجمهور لا يهتم بالحبكة. إن نجاح فيلم آمى هيكرلينج "بدون إشارة للحل" (١٩٩٥)، وفيلم آنج لى "الحس والعاطفة" (١٩٩٥) مع جمهور الشباب هو دليل على الحاجة للسرد، والطاقة الحيوية فى قصة هاتين اللتين أعجبتا الجمهور الشاب، ومن المفارقات أن الفيلمين يعتمدان على روايتين لجين أوستن. لكن على الرغم من جماهيرية مثل هذه الأفلام فإنها ليست "أيقونات" بالنسبة للجمهور الشاب، أما أيقونات هذا الجمهور فهى "الواقع المرير"، و"قتلة بالفطرة"، و"الهاربون من الجندية" (١٩٩١)، وهذه الأيقونات تقلل من أهمية الحبكة، والتركيز على غضب وفوضوية المراهقة أكثر من السرد المتصل ذى النهاية السعيدة فى "بدون إشارة للحل" و"الحس والعاطفة".

وعندما تكون الحبكة أقل أهمية، فإن الحدث أو المشهد يتخذان معنى جديداً، وتصبح الشخصية هى كل شئ. وعندما يكون منطق تقدم الحبكة أقل إلحاحًا، فإن المشاهد المنفردة تصبح أكثر بروزًا، ويمكن فى هذه الحالة تجاور الحالات المزاجية وتنقلاتها، والخيال، واللعب واللهو، والكابوس، كل ذلك جنبًا إلى جنب لأن إسهاماتهم فى تقدم الحبكة وتطورها غير ضرورى.

أضف إلى ذلك شخصية تقف ضد القيم السائدة فى المجتمع، بل تنادى بتحطيم هذه القيم، وسوف تحصل على الشخصية الرئيسية أو البطل فى فيلم بأسلوب إم تى فى: مثل إيثان هوك فى "الواقع المرير"، أو وودى هارلسون فى "قتلة بالفطرة"، أو آن باريبوه فى "المرأة نيكيتا". إن الأمر يبدو كأن شخصية مارلون براندو فى "المتهور" (١٩٥٤) قد عاد وأجاب مرة أخرى عن سؤال الخمسينيات: "ما الشيء الذى تتمرد ضده؟"، والإجابة: "وما الذى حصلت عليه؟!".

فى السرد ذى الحبكة السائدة، فإن مثل هذه الشخصية تبدو ترتد إلى الطفولة، وغير ناضجة، وبلا جذور أو هدف. لكنها فى سرد متشظى فى فيلم بأسلوب إم تى فى، سوف تبدو الشخصية بطلاً فى عالم متشظٍ، بطلاً يمكن أن يرتل شعرًا ويقتل فى نفس اللحظة ، بطلاً لا يتحمل المسئولية. إن العالم من حوله هو الذى جعله كذلك.

إن التقليل من أهمية الحبكة يؤثر فى عالم هؤلاء الأبطال، والجمهور يستطيع بسهولة التعرف على هذا العالم، إنه العالم الذى يعيشون فيه، عالم التليفزيون وألعاب الفيديو. إنهم يرون هذا العالم كلعبة، وأنه يجب التوائم مع عدم معقولية هذا العالم كلعبة، وأنه يجب التوائم مع عدم معقولية هذا العالم. إن أسلوب إم تى فى بالنسبة لهم أداة، ومثير، وفلسفة. وحبكة أقل هى التى تسهل دخول الجمهور إلى رؤية عالم إم تى فى.

المونتاج الذى يقوم على الانفصال - طمس معالم الزمان والمكان

من أجل خلق حالات شعورية، والتقليل من أهمية الحبكة، فإن على صانع الفيلم أن يقوض من الإحساس الكلى الشامل بالعمل الفنى، وأن يقلل من خلق معنى مما نراه. بكلمات أخرى فإن المتفرج سوف يقوم بتنظيم نمط للأصوات والصور فى تطور أو خط طولى حتى لو لم يكن ذلك متوفراً على السطح.

ومن أجل مقاومة هذا الدافع لتنظيم الصور والأصوات فى سرد قد لا يكون موجوداً، فإن على صانع الفيلم أن يضاد هذا الدافع بشدة، يجب عليه أن يقوض إحساس الزمان والمكان فى فيلم أو فيديو بأسلوب إم تى فى.

ولكى نفهم كيف يتم ذلك، فإنه يجب علينا أن نعود إلى بعض القضايا التى أثيرت فى الفصول ٨ و٩ و١٠، ففى فيلم كيروساوا، رأيناه يلعب على نحو بصرى بحكاية القصة فى "راشومون" (١٩٥١)، وعند رينيه فإن الذاكرة، والماضى بتقاطعاته، يخلقان سؤالاً حول الزمن ومدى اتصاله، فإذا كانت الشخصية محصورة فى أحداث الماضى، ماذا يعنى ذلك بالنسبة لسلوكها وإدراكها المعاصرين، كما هو الحال فى "هيروشيما، حبيبى" (١٩٦٠)؟ كما أن فيليب ذهب إلى مدى أبعد لكى يوحى أنه ليس الماضى، بل خيال وخيالات الشخصية عن الماضى هى التى تلقى بظلالها على الحاضر، كما فى "ثمانية ونصف" (١٩٦٣). وفى حالة أنطونيونى، فإن المكان والبيئة المحيطة يطغيان على الشخصية وإدراكها. إن المكان يطمس الإدراك الزمنى للفكر، ويقيم بدلاً منه قوة موضوعية للمكان. إن "الإرادة" كتعبير عن أهداف الشخصية، يحل محلها "عدم القدرة"، والمكان يحل محل الزمان فى الأهمية، كما فى فيلم "الخسوف" (١٩٦٢).

ويطرح بيتر بروك أسئلة حول الواقع من خلال استكشاف عرض مسرحى، من خلال فهمه للتاريخ فى "مارا/صاد" (١٩٦٦)، وهنا مرة أخرى يعاد تشكيل الزمان والمكان، إنهما يصبحان نسبيين وأقل أهمية. كما أن هيرتزوج وفيندرز يتحديان مفاهيم التاريخ الشخصى والواقع الموضوعى، الأول فى "لغز كاسبار هاوزر" (١٩٧٤)، والثانى فى "باريس، تكساس" (١٩٨٤).

إن هؤلاء المخرجين، وكثيرين غيرهم، يقومون بتحدى المفاهيم التقليدية للزمان والمكان فى أفلامهم، وابتكاراتهم الفنية بدورها فتحت الطريق لإمكانات من أجل هؤلاء الذين يعملون بأسلوب إم تى فى، وطمس الزمان والمكان التقليديين جوهرى فى هذا الأسلوب. وحتى تونى سكوت فى "توب جان" كان لديه مكان تدور فيه القصة (الجنوب الغربى)، وزمان تحدث فيه (الثمانينيات، فى المرحلة الأخيرة من الحرب الباردة)، وحالته الخاصة بالحُلم بأن طيار البحرية الأمريكية بطل وعاشق لا يُقهر، وحالة الحلم تلك لا تشبه فى الكثير من الملامح التدريب على القيام بالأعمال البحرية، ولا تشبه تاريخ الثمانينيات، لكنها أقرب إلى القصص الكارتونية المصورة، أو أحد الإعلانات، ولكى ينجح فإن سكوت لا يعير اهتماماً حقيقياً بالزمان والمكان.

وبالتركيز على الحالة الشعورية، وطمس التاريخ، وحلول أسطورة جديدة مكانه، يستخدم سكوت الأسلوب لكى يدخلنا فى تجربة أقل سردية، أقرب إلى تجربة حسية، وهو ينجح بفضل أعمال فيللينى، وأنطونيونى، وكيروساوا، وبروك، الذين قاموا بتحدى إحساسنا بالزمان والمكان.

لكن ما لم نقم بعد بالتركيز عليه، لكننا سوف نتحول إليه، هو الاختيارات المونتاجية الميكانيكية التى تساعد صانع الفيلم فى طمس الزمان والمكان. الاختيار الأول هو استخدام اللقطات القريبة أكثر من اللقطات العامة، إن هذا الاختيار يسحب السياق، والسياق عندما يكون موجوداً فإنه يضيف المصداقية إلى المشهد. والاختيار الثانى هو التأكيد على مقدمة الكادر أكثر من الخلفية، وسواء تم ذلك باستخدام عدسات التليفوتو أكثر من الزاوية الجانبية، أو بدفع الشخصية إلى مقدمة الكادر ثم باستخدام لقطة ذات زاوية واسعة لتشويه الشخصية، فإن كلاً من هذين الاختيارين يعطى نفس النتيجة - انسحاب السياق البصرى. أضف إلى ذلك تصميم المناظر - اختيارات الإضاءة البعيدة عن الواقعية، ودرجات اللون البنى فى "توب، جان"، واللقطات من وراء الشاش فى "فلاش دانس"، تبادل الأحمر الساخن والأزرق البارد فى "المد القرمزى" (١٩٩٥) لتونى سكوت، فعندما تجتمع هذه الاختيارات مع اللقطة

القريبة والصورة التى تركز على مقدمة الكادر، فإن السياق يتم تقويضه. أضف أيضًا استخدام القطع القافز، والاستخدام المفرط للإيقاع، فسوف يكون لدينا مخزون مونتاجى ميكانيكى لطمس الزمان والمكان.

حالة الحلم المتأملة لذاتها

خلق حالة حلم يتضمن أن المتفرج يفقد ذاته مؤقتًا ليعيش هذه الحالة. إن حالة الحلم المتأملة لذاتها توحى أنه على مستوى آخر يقوم المتفرج بمراقبة وتأمل نفسه وهو فى حالة حلم، أو بكلمات أخرى فإنه يكون مندمجًا تمامًا وغير مندمج على الإطلاق فى وقت واحد.

وبالعودة إلى أفلام فرقة مونتى باثيون، بالإضافة إلى أفلام البيتلز، فإن الشخصيات تعلم أنها تمثل وتشارك فى وقت واحد، ومن المفارقات أن التمثيل يتراوح بشكل شديد التفاوت بين كون الشخصيات بريئة وتسيطر بما فيه الكفاية على الموقف، وكونها تخرج من الدور وتخاطبنا نحن الجمهور مباشرة.

وسواء كان هذا التكنيك أقرب إلى بريخت أم إلى بيكيت (الاغتراب أم العبث - المترجم)، فإنه يتيح طيفًا واسعًا من الأنماط الفيلمية، من فيلم المغامرات إلى فيلم المحاكاة الساخرة، والذى يساعد الفيلم من أسلوب إم تى فى على أن يتجاوز ما يمكن بسهولة تهميشه فى الصورة ليفسح المجال للموسيقى. إنه يدعم موقفًا لدى الجمهور، هو أن تكون هناك إرادة لإعادة تشكيل عالمه من خلال حلمه، فى نفس الوقت الذى يعرف أنه "مجرد لعب يا ولاد!".

لكن تأمل الذات يلعب دورًا آخر أكثر جدية فى أسلوب إم تى فى. فلأن تأمل الذات يقر بأن المسألة هى مجرد الفرجة على فيلم (وليس على واقع)، فإن هذا يخلق قدرًا من التسامح فى المدى الواسع الذى يمكن أن يمضى فيه الفيلم. إن تأمل الذات يجذب السينما إلى المسرح، حيث يجب على المتفرج أن يدرك تمامًا أنه يرى أداء

تمثيلياً ومع ذلك يصدقه، وهو ما لا يحدث فى السينما؛ لأنها تبدو حقيقية. وهذه الحرية تتيح انتقالات فى المشاعر، والسرد، والخيال.. الخ، دون الحاجة إلى جعل هذه الانتقالات واقعية وجديرة بالتصديق بالنسبة للجمهور، وعندما يعلم الجمهور أنه أمام حدث تحققه له الوسائط الفنية (على عكس حالة الحلم)، فإنه سوف يتقبل الانتقالات فى النغمة، والزمان، والمكان...الخ، التى تحدث فى الفيلم.

الوسائط الفنية تنظر إلى ذاتها

مثلما تبرز الشخصية لتعلق على ذاتها داخل الفيلم، فإن الوسائط الفنية تفعل ذلك أيضًا. إن أسلوب إم تى فى يتضمن تأملاً فى الذات، سواء كان العمل بالسينما أو الفيديو، تأملاً فى قوة الوسيط، وقدرة تقنياته على التلاعب بالملتقى، كما أن أسلوب إم تى فى يتضمن إشارات يعلق بها على الوسائط الفنية الأخرى أيضًا.

إن فيلم "توب جان" يستخدم ويحتفى بتقنيات الإعلانات التليفزيونية، والفيديوهات الموسيقية الحديثة للمغنية مادونا تشير إلى لوحات فريدا كاهلو التشكيلية، والفيديو الموسيقى لمايكل جاكسون "تريللر" هو مزيج من "قصة الحى الغربى" وفيلم "ذا ويز" (١٩٧٨)، والذى بدوره يعتمد على فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩). كما أن فيلم "فلاش دانس" هو نفسه سلسلة من الفيديوهات الموسيقية.

ويمكن للمرء أن يتخيل فيديوهات موسيقية تشير إلى أحداث صحفية (حملة انتخابية، أو ثورة مثلاً)، وكوميديات الموقف التليفزيونية الشهيرة، والعديد من المعالجات الفنية للأحداث التاريخية، مثل موت إبراهام لينكولن، وجون إف كينيدى، ومهاتما غاندى على سبيل المثال، بالإضافة إلى التفسيرات والتجسيدات الفنية للمسائل الاجتماعية المهمة مثل (الإيدز، والعنصرية، والإساءات الزوجية). إن أسلوب إم تى فى سوف يحاكى ويعلق على ما تقوم به الوسائط الفنية الأخرى من تجسيد لهذه الأحداث والقضايا.

وعندما يتم ذلك، فإنه يتم التأكيد على رؤية اختزالية تقول للمتفرج: "كل شئ يمكن نقده، وباستخدام هذا الأسلوب فإنه يمكن حتى نقد النقاد". وبدلاً من إعطاء المتفرج قدرة السرد الكلاسيكى على استعادة السيطرة على العالم، فإن أسلوب إم تى فى يلعب على وتر البارانويا والنرجسية. وبعد الوسائط الفنية ذاتها، يقوم أسلوب إم تى فى بنقد الوسائط الفنية (الميديا)، ويؤكد بداخل المتفرج على الشك فى أنه لا توجد ثقة فى أى شئ وأن آخر عنصر موثوق به فى المجتمع هو الميديا ذاتها.

وبعد أن نظرنا إلى عناصر أسلوب إم تى فى، حان الوقت لنلتفت إلى نظرة تفصيلية إلى أوليفر ستون، الذى يمثل أكثر استخدام فنى لهذا الأسلوب حتى اليوم.

الحياة الفنية لأوليفر ستون

بعد أن ترك الدراسة السينمائية فى جامعة نيويورك، شق أوليفر ستون طريقه ككاتب سيناريو لأفلام مثل "قطار منتصف الليل" (١٩٧٨)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، و"عام التنين" (١٩٨٥).

وككاتب سيناريو ومخرج معًا تضم أفلامه "سالفادور" (١٩٨٦)، و"بلاتون" (١٩٨٦)، و"وول ستريت" (١٩٨٧)، و"مولود فى الرابع من يوليو" (١٩٨٩)، و"جيه إف كيه" (١٩٩١).

وصنع ستون ثلاثة أفلام على الأقل عن حرب فيتنام، من بينها "السماء والأرض" (١٩٩٣)، وفيلمين عن رؤساء أمريكيين، وفيلمين على الأقل عن الميديا والعنف هما "سالفادور" و"قتلة بالفطرة". وبالإضافة إلى جدية مادة الموضوع، وقدر كبير من البراعة السردية، فإن لستون أسلوبًا شديد التميز، فيه الكثير من حركة الكاميرا والإيقاع. ولقد تم توجيه الكثير من الانتقادات له لتلاعبه بمادة الموضوع، سواء كان ذلك فى "جيه إف كيه" أو "نيكسون"، فهو راغب دائمًا فى استخدام المونتاج، والتجاور بين اللقطات، والإيقاع، ليثبت النقطة التى يريدها وعلى الرغم من أنه مفتون إلى حد كبير بالقوة الطبيعية

الكامنة فى السينما، فإنه ليس بعيداً عن انتقاد تلك الأدوات ذاتها التى يستخدمها، وذلك هو مصدر الجدل الكبير فى "جيه إف كيه"، فقد استخدم لقطات تحاكى الأحداث الحقيقية، وأعاد تصويرها، ومضى إلى القول بأنه يستخدم نفس الأدوات لكى يكشف عن "الحقيقة". وبهذا المعنى فإنه نموذج على الفنان الذى يتأمل ذاته.

ولكى نكون منصفين تجاه ستون، فهو أيضًا جزء من تراث من إيزنشتين إلى بيكنباه، تراث مخرجين يرون أن المونتاج هو الفن الحقيقى للإخراج. ويستخدم ستون فى "قتلة بالفطرة"، وذلك التأمل للذات لكى يخلق تجربة سينمائية متعددة المستويات. وباستخدام أسلوب إم تى فى فإنه يخلق تعليقًا مبدعًا ومتفجراً حول العائلة، والعنف، والميديا فى أمريكا.

"قتلة بالفطرة"

"قتلة بالفطرة"، عن قصة كوينتين تارانتينو، يحكى قصة اثنين من السفاحين: ميكى ومالورى نوكس (وودى هارلسون وجولييت لويس). يبدأ الفيلم وهما منهمكان فى القتل، ثم يعود الفيلم إلى لقائهما، ورحلتهما عبر الجنوب الغربى لمدة ثلاثة أسابيع، يقتلان خلالها ٥٢ شخصًا، ويتم القبض عليهما بعد أن لدغتهما الثعابين بينما كانا يبحثان عن مصل ضد سم الثعبان فى مخزن للأدوية، والمفتش جاك سكانيتى الذى قبض عليهما يبدو أنه مريض نفسى مثل السفاحين الشابين. وتقفز القصة عامًا فى المستقبل، إلى السجن ذى الحراسة المشددة حيث يحتجزان.

هناك صحفى تليفزيونى يدعى واين جيل (روبرت داونى جونيور) يقدم البرنامج التليفزيونى "مهاويس أمريكيون" حيث يستعرض شخصيات السفاحين. إن المتفرجين يبدون مفتونين بميكى ومالورى، ويغذى واين هذا الافتتان، إنه يعرض على ميكى ومأمور السجن (تومى لى جونز) أن يقوم بإجراء مقابلة على الهواء ليلة مباراة البيسبول النهائية فى كل أمريكا. وأن كلاً من الجانبين يوافق، لكن المأمور يريد احتجاز ميكى ومالورى فى مكان منفصل طوال الوقت، لأنهما يثيران المشكلات فى السجن،

ولأن المساجين الآخرين معجبون بهما، لذلك فإنه يدعو جاك إلى أخذهما خارج السجن ثم يتخلص منهما بعد إجراء المقابلة التليفزيونية.

إن هذا لا يحدث لأن المقابلة كانت ملتهبة، إن ميكى سعيد بما فعل؛ لأنه وُلد ليفعل ذلك - إنه قاتل بالفطرة، وعند سماع ذلك تحدث ثورة فى السجن، وتنتاب المساجين حالة هياج، ووسط هذا الاضطراب ينزع ميكى السلاح من أحد الحراس ويبدأ فى القتل من جديد، ويأخذ رهائن، بمن فيهم واين جيل، ويحرر مالورى، ويقتل جاك سكانييتى، فى الوقت الذى يلقى فيه معظم الرهائن مصرعهم بواسطة رصاص الشرطة، وينجح ميكى ومالورى فى الهرب، باستخدام حارس ووان جيل كدروع بشرية، بينما تقوم الكاميرات التليفزيونية بتصوير كل ما يحدث.

وفى الغابة - وفى بث حى على الهواء، يقتلان واين جيل الذى يقولان أنه أسوأ من قاتل، إنه حيوان طفيلى، ويهربان ليعيشا - كما يبدو- فى "تبات ونبات"، وتقول مالورى إنه حان الوقت لكى تصبح لهما عائلة.

إن هذا الوصف السردى لا يستطيع إلا أن يعطى ملخصًا للخطوط العامة فى قصة الفيلم، لكن الفيلم مؤلف فى الحقيقة من سلسلة من النمر. وفى مشهد ما قبل نزول العناوين، نرى ميكى ومالورى فى مطعم على الطريق، حيث يقتلان جميع الزبائن ما عدا واحدًا، ثم يأتى بعد ذلك موقف من مواقف كوميديا الموقف التليفزيونية، وفيه نرى ميكى، ومالورى، وأباها الذى يسىء معاملتها، وأمها التى لا تملك حولاً ولا قوة، وشقيقًا صغيرًا، وهذا الموقف يكتمل بالضحكات المعلبة على شريط الصوت ويحمل هذا العرض اسم "أحب مالورى" (فى إشارة ساخرة إلى المسلسل التليفزيونى الشهير "أحب لوسى" - المترجم). ويقدم المشهد التالى المذيع التليفزيونى الأمريكى الأسترالى واين جيل وعرضه التليفزيونى "مهاويس أمريكيون"، وفى العرض يتم تقديم إعادة تمثيل درامية لجريمتى قتل ارتكبهما ميكى ومالورى. ومن لندن إلى طوكيو، تنقل وسائل الإعلام شهرة القاتلين فى كل أنحاء العالم.

تأتى بعد ذلك نمرة لميكى ومالورى فى غرفة فندق صغير، إنهما يدخلان مشاحنة، ويستمتع هو بأخذ امرأة رهينة، وتستمتع هى بعامل فى محطة بنزين، وعندما يتعرف عليها العامل تقتله. ثم يأتى مشهد مع هندى يتعامل مع الثعابين ذات الأجراس، ويبدو الهندى كأنه أول رجل يحترمه ميكى، وبدون قصد يقتل ميكى الرجل الهندى، ويهرب العاشقان بعد أن تلدغهما الثعابين. ثم تأتى نمرة مخزن أدوية، إنهما مريضان، وفى هذا المشهد يتم القبض عليهما بواسطة الشرطة. وبعد عام فى السجن، يطلب واين جيل إجراء مقابلة مع ميكى، ويوافق ميكى، وفى هذا المشهد يتم التأكيد على عبادة بطولة ميكى ومالورى بواسطة الشباب. ثم تأتى نمرة المقابلة، ثم مقابلة جاك سبانييتى مع مالورى حيث نرى تلميحات جنسية قوية تتجاور مع البعد العاطفى فى المقابلة على الهواء مع ميكى - إن تيمة الحب يمكن أن تروض الوحش. ثم تأتى نمرة الشغب فى السجن، ثم هروب ميكى، وبعد ذلك المشهد الأخير فى زنزانة مالورى، ثم نمرة هربهما من السجن، وفى الغابات ينتهى تسجيل عرض واين جيل بمصرعه أمام الكاميرا، ثم مشهد العناوين حيث تلتقى صور الماضى والمستقبل، التى تتضمن أن ميكى ومالورى لا يزالان على قيد الحياة، وأنهما كوَّنا عائلة.

عندما ننظر إلى المشاهد بشكل عام، فإننا نلحظ كيف أن كل مشهد يشبه كثيراً فيديو موسيقيًا، وأن الموسيقى هى أداة التشكيل الكلى للفيلم، والمشهد الأول يبدأ مع أغنية ليونارد "فى انتظار معجزة"، والمشهد الأخير مع أغنية "المستقبل" لكوهين، وهناك ثلاثون أغنية بينهما تستخدم طوال الفيلم.

ولكل مشهد فى حد ذاته استعداد ملحوظ فى استخدام صور الشخصيات، وصور مسرحية لوحوش، وتنانين، وأجساد بلا رؤوس، وتقدم كل هذه الصور بطريقة شديدة الأسلوبية، بالأبيض والأسود، أو الألوان الطبيعية، أو الألوان ذات المرشح الذى يضفى عليها صبغة لونية واحدة (فى العادة فى لون أحمر دموى)، وصور تليفزيونية لمحاكمة الأخوين مينينديز وأوجيه سيمسون، وصور تليفزيونية من الخمسينيات، وصور سينمائية من فيلم "العصبة المتوحشة" على سبيل المثال، ورسوم تحريك تشبه الكارتون.

وأضف إلى ذلك تشويه الأشكال، والتأكيد على تحول الإضاءة إلى الخفوت، وسوف تكون لديك تشكيلة كبيرة من الصور التى تتراوح بين الطبيعية وغير الطبيعية، وكثيراً ما تجتمع هذه الصور معًا فى مشهد واحد.

وتظهر دائمًا القدرة على تأمل الميديا لذاتها، فبالإضافة إلى الإشارات إلى أفلام أخرى، فإن هناك الكثير فى الفيلم عن دور التليفزيون فى الحياة الأمريكية، فطريقة تقديم ميكى ومالورى تأتى فى شكل كوميديا الموقف التليفزيونية، وثلاثة من مواقف الصدام مع القانون تأتى فى شكل كارتون صباح السبت، وأسلوب البرامج الإخبارية التليفزيونية لواين جيل، فى رسمه لحياتهما وتصوير سلطته على الشباب وعلى المساجين، كل ذلك إدانة مفزعة لدور التليفزيون فى الترويج للعنف.

وأخيراً فإن كل مشهد يستخدم صوراً بالأبيض والأسود، متقاطعة مع صور بالألوان، لكى تطرح السؤال: ما هو المتخيل وما هو الحقيقى؟ والعبور من هذا إلى ذاك يجيب عن السؤال، فصور الأبيض والأسود تبدو أحياناً كأنها ذكريات من طفولة ميكى، وفى أحيان أخرى تشير بطريقة صحفية إلى وجوه ومشاعر المساجين الآخرين فى السجن مشدد الحراسة. وفيما يخص الألوان فإنها تتراوح بين الاستخدام غير الواقعى للون الأخضر كموتيفة (صورة دالة تعاود الظهور - المترجم) فى مشهد المطعم فى بداية الفيلم. إن الأخضر هو لون فطيرة الليمون التى يأكلها ميكى، وهو لون الكارتون فى المطعم، وهذا اللون الأخضر يمكن أن يتبادل مع الأبيض والأسود أو مع الأحمر الدموى، وفى كل حالة فإن الانتقال الحاد فى اللون يخلق إحساساً أسلوبياً يؤكد على أن ما تراه هو حدث تليفزيونى يتضمن تلاعباً بك، وكأنه يقول لك: "استمتع!"، فالعودة المتكررة إلى الأبيض والأسود تسير جنباً إلى جنب الانتقال بين المواقع والحلم الذى يتلاعب به الفيلم.

تلك هى العناصر العامة من أسلوب إم تى فى فى فيلم "قتلة بالفطرة". وبشكل أكثر تحديداً، يمكن أن ننظر إلى أى مشهد ونرى كيف أن أوليفر ستون يدفع الحالة الشعورية إلى درجة أهم من السرد الخطى للحبكة. وعلى سبيل المثال، فى المشهد

الافتتاحى، يلتفت المتفرج جيداً إلى اللقطات القريبة جداً المتقاطعة مع اللقطات العامة، ولقطة قريبة جداً لعين غزال ميت تتقاطع مع لقطة مشوهة بعدسة واسعة للشاحنة أمام المطعم، وفوقها الغزال الميت. إن ميكى يأكل فطيرته بالألوان، ويتذكر ماضيه بالأبيض والأسود، إن الكاميرا تتأمله عن قرب، ويبرز الجانب الخلفى من رأسه أمام الكاميرا، ومالورى من ناحية أخرى يتم تقديمها فى لقطة عامة وهى ترقص وحدها على موسيقى صادرة من صندوق الموسيقى. إن الكاميرا تتأرجح من جانب إلى آخر بشكل غير مستقر كما أن مالورى غير مستقرة، وعندما يراقصها أحد الرجال القادمين مع الشاحنة، تتعامل معه بطريقة مغرية وموحية لكنها تصبح طريقة قاتلة، وهنا يقطع ستون إلى قطع قافز إلى هجومها على الرجل، ويصور تفاصيل الحدث ويجعله أكثر عنفًا باستخدام اللقطات القافزة.

إن الإيقاع يتزايد سرعة عندما يبدأ القتل، ولا يبطئ الإيقاع إلا عندما يلقى سكينًا على الرجل الخارج، إن الكاميرا تتعقب مسار السكين، لتؤكد على عدم واقعية القتل، وقتل الرجل هو الذى يعيد الإحساس بالواقعية من خلال الصوت. أما حدث القتل التالى، الذى تم بطريقة أسلوبية، فهو قتل مضيفة المطعم، ويقدم بشكل أقرب إلى الكوميديا التهريجية، إن الكاميرا تتأرجح مع اختيار آخر ضحية بين المضيفة وآخر رجل، وعندما يتم الاختيار يطلق ميكى الرصاص عليها لكن الرصاصة تصيب الطبق الذى تحمله، وصدمة الطبق فيها هى التى تقتلها، إنها تبدو لحظة كوميدية فى طريقة تقديمها، وتكون تلك هى الضحية الرابعة لميكى ومالورى فى المطعم.

إن حركة الكاميرا، واللقطات القريبة جداً، ودفع الشخصيات إلى مقدمة الكادر، ثم التبادل مع لقطات بعدسات واسعة جداً حيث الحدث والشخصية فى خلفية الكادر، كل هذه العناصر تعطى المشهد إحساسًا بالتوتر يستخدمه ستون لكى يجعل المشهد يؤثر فينا بطريقة أسلوبية وسردية معًا. كما أن الانتقالات اللونية تزيد من هذه النزعة الأسلوبية. وصور الطبيعة التى تظهر بين الحين والآخر، مثل العناكب الكبيرة،

والأرانب، تضع الأحداث فى سياق العالم الطبيعى. وإذا ما كان ستون يقصد التشابه أو الاختلاف سوف يتضح لاحقًا فى مشهد الهندى، عندما يستخدم كلتا الرؤيتين – التشابه والاختلاف – فى الطبيعة وسلوك الرجل، كما يشير ميكى أيضًا إلى النظام الطبيعى للأشياء فى مقابلته التليفزيونية على الهواء مع واين جيل.

إن هذا النمط فى تقديم كل مشهد كفيديو موسيقى فى حد ذاته، عندما يتم جمع هذه الفيديوهات الموسيقية معًا فى إطار سرد يستمر ساعتين، يعطى إحساسًا بأن ستون يريد أيضًا التعليق على أخلاقيات الفيديو الموسيقى. وأسلوبه، بالإضافة إلى الأحداث والأهداف المنفرة للشخصيات الرئيسية، تعطينا الإيحاء بأن نتأمل كيف أن ستون يرى "قتلة بالفطرة" على أنه تأمل للعنف، وللميديا، فى المجتمع الأمريكى.

لقد كان ستون دائمًا مخرجًا مفعمًا بالحيوية ومهتمًا بالأفكار والمجتمع والتاريخ، لكنه كان الأسبق فى إعدادنا لبراعة التحدى الذى واجهه وتجاوزه فى فيلم "قتلة بالفطرة"، وحتى لو كنا لا نحب الاعتراف بذلك فإن ستون صنع فى هذا الفيلم تأملاً لما يصنعه، للتلاعب بنا، وهو يحتفى ويدين فى وقت واحد قوة الميديا. إن أسلوب إم تى فى وخصائصه وأهدافه لم يسبق لها أن استخدمت بمثل هذه الطرق الإبداعية.

(١٢)

تأثير محطة إم تى فى على المونتاج

الجزء الثانى

فى الفصل السابق قمنا باستكشاف خصائص أسلوب "إم تى فى" فى المونتاج. وفى الوقت الذى يمضى فيه السرد الخطى مركزًا على توحد المتفرج مع الشخصية الرئيسية، فإن معالجة إم تى فى تمضى مستخدمًا تركيزًا أقل تحديداً. وبالتالى فإن الإيقاع والذاتية واللقطات القريبة لا تستخدم لبناء توحد مع الشخصية الرئيسية، لكنها تستخدم فى أسلوب إم تى فى لخلق حدة أقل تحديداً. إن الإيقاع والذاتية لا يستخدمان لكى نمضى فى مسار درامى متصاعد، وإنما يستخدمان للتأكيد على نمرة يمكن أن تشارك أو لا تشارك فى المسار الدرامى. ويمكن فهم أسلوب إم تى فى على نحو أكثر وضوحًا إذا نحينا جانبًا البناء السردى التصاعدى للسرد الخطى، وإذا رأينا السرد كسلسلة من النمر تجسد كل منها على حدة مسارًا دراميًا، بل إنك يمكن أن تنظر إلى النمر على أنها أفلام قصيرة تم وصلها معًا بأداة تشكيل فضفاضة، والنقطة الأهم هى أن النتائج الخاصة بالمونتاج فى أسلوب إم تى فى تحول التركيز من الشخصية وبناء السرد ككل متكامل، وتنقله إلى النمرة ذاتها. وبمعنى ما فإن أسلوب إم تى فى يدمر التجربة الخطية، ويعطى النمرة أهمية أكبر من تتابع المشاهد أو الفيلم ككل.

وداخل المشهد ذاته فإنه أسلوب إم تى فى يركز على المشاعر بدلاً من تطور السرد. لقد نظرنا فى الفصل السابق إلى أحد الأمثلة، وهو فيلم "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤) لأوليفر ستون، وفى هذا الفصل سوف نمد استكشافنا إلى تقاليد سردية أخرى ظهرت كتأثر بأسلوب إم تى فى. ففى فيلم "فى حالة مزاجية تسمح بالحب" (٢٠٠٠) للمخرج وونج كارواى، قام صانع الفيلم بأخذ ميلودراما كلاسيكية، وهى قصة حب مقضى عليها بنهاية حزينة، وباستخدام معالجة إم تى فى، استطاع تغيير السرد ليكون تأملاً وجودياً فى الشوق والحدة. وعلى نحو مماثل، فإن مونتاج إم تى فى فى مشاهد القتال فى فيلم "النمر الرابض تنين مختبئ" (٢٠٠٠) للمخرج آنج لى، حول أكشن معارك الكونج فو إلى ميلودراما نسوية حول الصدام بين ما هو "تقليدى" وما هو "معاصر". وكثيراً ما استخدم التأمل الذاتى فى أسلوب إم تى فى الميديا نفسها كشخصية فى السرد، مثل فيلم جوزو إيتامى "تامبوبو" (١٩٧٨) الذى يستخدم هذه السمة لكى يضع إطاراً للسرد وأيضاً لقطع الخيط الرئيسى فى القصة، وعندما يفعل ذلك فإنه يستخدم أسلوب إم تى فى لكى يوجد وجهة نظره الخاصة فى خط القصة، وبذلك يعطى تجربة أكثر تعقيداً وذات مستويات متعددة لقصة بسيطة. وفى حالة فيلم "الحياة جميلة" (١٩٩٨) يستخدم روبرتو بينينى شخصيته فى السرد كبؤرة للنمر التى تطرح فلسفة تخالف الحبكة، وهنا يتعدى أسلوب إم تى فى على الحبكة لكى تعطى تفسيراً قوياً ومختلفاً للسرد.

فى الفصل الأول والثلاثين: "المونتاج اللاخطى والتقنية الرقمية - الجزء الثانى"، سوف ننظر إلى استخدامات النمر فى فيلم ذى سرد لاخطى، ففى فيلم تيرانس ماليك "الخط الرفيع الأحمر" (١٩٩٨)، وفيلم بى تى آندرسون "ماجنوليا" (١٩٩٨)، يخلق المخرجان نمراً قوية ومكثفة، وعلى الرغم من أن هناك تشابهات بين هذين الفيلمين والأفلام التى سوف ندرسها فى هذا الفصل عن المعالجة المونتاجية للنمر بأسلوب إم تى فى، فإنهما يختلفان عن الأفلام التى نناقشها هنا فى منطقتين، فأولاً: هذان الفيلمان يستخدمان شخصية منفردة مقابل شخصيات متعددة كوعاء للسرد، وثانياً: فإن هذه الأفلام المتأثرة بأسلوب إم تى فى تمضى نحو حل العقدة الدرامية، بينما يكون للفيلم اللاخطى فى العادة نهاية مفتوحة.

ولكى نبدأ تأملنا لتأثير أسلوب إم تى فى، فسوف نتحول أولاً إلى نمرة "يوم القيامة" D-Day التى تحدث فى بداية فيلم ستيفن سبيلبيرج "إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٧).

حالة إنقاذ الجندى رايان

فيلم ستيفن سبيلبيرج "إنقاذ الجندى رايان" فيلم تقليدى من أفلام الحرب، موضوع فى إطار درامى معاصر من خلال مشهد افتتاحى يدور فى الزمن المعاصر. إن الجندى السابق رايان، وزوجته، وأبناءه، وأحفاده، يزورون المقابر الأمريكية التى تضم رفات الجنود الذين لقوا مصرعهم يوم إنزال القوات الأمريكية على الشاطئ الفرنسى فى نورماندى (D-Day) والفترة التى تلت ذلك مباشرة. إن الجندى رايان هناك لكى يزور قبر الكابتن جون ميللر الذى مات وهو فى مهمة إنقاذ الجندى رايان، فقد تلقت إدارة الحرب ما يفيد أن أشقاء رايان الثلاثة قد لقوا مصرعهم أثناء القتال، لذلك يصدر قائد الجيش جورج مارشال أمراً: أنقذوا الابن المتبقى من عائلة رايان حتى لا تفقد الأم أبناءها الأربعة فى القتال من أجل بلادهم. ويتم تكليف كابتن ميللر ورجاله الثمانية بهذه المهمة الصعبة، وسوف يموت منهم ستة رجال خلال تنفيذ المهمة، بمن فيهم كابتن ميللر نفسه، وخلال احتضاره يوصى الجندى رايان بأن يحيا حياة لائقة به، أو بكلمات أخرى: "اجعل تضحيتى تستحق ذلك". وفى خاتمة الفيلم، يخبرنا رايان وقد استولى عليه الأسى العميق أنه عاش ليفى بوصية ميللر.

إن هذا الوصف لا يستطيع أن ينقل العاطفة الجياشة التى تخلقها معايشة الفيلم. إنه فيلم حرب كلاسيكى، وهدف ميللر – الشخصية الرئيسية – هو أن يحاول البقاء على قيد الحياة، وتضحيته بذاته، التى يقوم بها بشكل واعٍ، لكى ينقذ ما كانت تلك فكرة رومانسية أم واقعية فهذا ليس الهدف الذى نسعى إليه هنا، إن هدفنا هو أن نرى كيف رفع سبيلبيرج مستوى السرد ليتجاوز القصة التقليدية عن الحرب. ومن إحدى

الأدوات المهمة لتحقيق ذلك كان أسلوب إم تى فى الذى استخدمه سبيلبيرج فى مشهد إنزال الجنود على الشاطئ، وهو المشهد الذى يستمر ٢٤ دقيقة. المكان هو شاطئ أوماها، فى القطاع الأخضر.

سوف يمضى المشهد على النحو التالى، وسوف نركز زمن كل جزء على نحو تقريبى:

١- فوق قوارب الإنزال	٢ دقيقة
٢- فى الماء	٢ دقيقة
٣- على حافة الشاطئ - ماذا نفعل	٢ دقيقة
٤- التقدم من الشاطئ	٣ دقيقة
٥- حول محيط المعسكر (السلك الشائك)	٣ دقيقة
٦- اجمعوا الأسلحة	٣ دقيقة
٧- التقدم إلى الدُشْمة - استولوا على مكان الدفع الآلى	٣ دقيقة
٨- استولوا على الدشمة والمكان المحيط بها	٣ دقيقة
٩- تم الاستيلاء على الشاطئ - أوقفوا إطلاق النيران	٣ دقيقة

وقبل أن ننتقل إلى كل تتابع على حدة، فإن هناك عدداً من الملاحظات العامة التى تقود المشهد كله. الملاحظة الأولى هى أنه على الرغم من براعة الشخصيات فى العملية العسكرية فإن التأكيد فى نهاية المشهد يكون على الضحايا وأعدادهم الكبيرة، وانتشار الموت على الشاطئ، وفوضى محاولة البقاء على قيد الحياة على الشاطئ، ورعب التشوهات التى يحدثها الموت خلال الحرب. والملاحظة الثانية هى أن سبيلبيرج تبنى أسلوب سينما الحقيقة بما فى ذلك لقطات الكاميرا المحمولة على اليد، والكثير من لقطات التليفوتو حيث يتسطح السياق لكى يؤكد على الزحام، وخلق تأثير بأنه ليس هناك مكان للاختباء

من نيران المدفع الآلى ومدافع الهاون. كما يستخدم سبيلبيرج أيضًا اللقطات القريبة بنسبة أعلى كثيرًا مما يفعل عندما يقدم مشهد أكشن. وأخيرًا وكما نتوقع فإن الإيقاع يلعب دورًا شديد الأهمية فى معايشة المشهد ككل.

الآن ننتقل إلى كل تتابع على حدة:

١- فوق قوارب الإنزال:

التأكيد فى هذا التتابع على الحدة. يبدأ التتابع بلقطة قريبة للكابتن ميللر ويده ترتعش بينما يشرب من زمزميته. وسواء كان ذلك بسبب الخوف من الموت أو الخوف فقط فإن الكاميرا تنسحب إلى الخلف لنرى تعبيرات أخرى عن الخوف. هناك رجل يتقيأ، وآخر يقبِّل الصليب المعلق فى رقبته، وميللر والرقيب يصيحان وهما يصدران الأوامر، إنهما القائدان هنا ولديهما الخبرة التى لا يملكها غيرهما على القوارب. وجهة النظر واللقطات القريبة تقوى حدة المشهد. عندما تفتح مقدمة قوارب الإنزال لكى يخرج الرجال منها إلى الشاطئ، فإن الجنود الذين ينزلون أولاً يواجهون موتًا عاجلاً حين تقصفهم بنادق العدو الآلية. هناك قطع خارج السياق إلى الدُشمة الألمانية فى أعلى مكان فوق الشاطئ، هذه اللقطة من وجهة نظر العدو. ولكى ينقذ ميللر رجاله فإنه يأمرهم أن يأخذوا جانبًا ويعودوا إلى المياه، فتلك هى الطريقة الوحيدة لتفادى نيران العدو. الإيقاع والحركة والقطع خارج السياق للقطات تليفوتو تخلق جميعًا إحساسًا بضيق المكان بما ينذر بموت وشيك فى هذا التتابع. الإحساس مزيج من الحدة والخوف.

٢- فى المـــاء:

يندفع الرجال أو يقفزون إلى الجانب. عندما يدخلون الماء ويغطسون تحت السطح، تضيع أصوات المعركة ويبطئ كل شىء. الرجال يتشبثون حتى لا تأخذهم الأثقال التى يحملونها إلى أسفل. هناك مسدس يقع فى قاع البحر. الرصاصات تصل إليهم وتقتل رجلين وهما يحملان أدواتهما بصعوبة، هناك جمال مرعب فى موتهما. هناك جندى آخر يغرق. يصعد الناجون من تحت الماء ويتجهون إلى الشاطئ.

أصوات المعركة تعود لكنها تختفى عندما تكون اللقطات من تحت الماء لأقدام الجنود، متقاطعة مع الصراع فوق الماء. يشق ميللر طريقه ليخرج من الماء، يساعد جنديًا بلا جدوى، فالجندى يتلقى رصاصة فى صدره ويغرق فى الماء. الإحساس فى هذا التتابع هو المفاجأة من أنه لا يمكن تحاشى الموت. هناك لقطات قريبة أقل، وإيقاع أبطأ فى هذا التتابع.

٣- على حافة الشاطئ

هنا يتغير الإيقاع ووضع الكاميرا، الإيقاع يسرع، وتعود اللقطات القريبة. القطع إلى موقع الدشمة الألمانية يجسد مصدر القتل فى وضع مسيطر فى مقدمة الكادر. الإحساس الممتد فى هذا التتابع هو الفوضى على الشاطئ. يفقد ميللر السمع للحظات بسبب شظية مرت قريبًا منه. إنه يفحص الشاطئ، ينفجر جندى حامل للهب، يفقد جندى آخر ذراعه، ويبحث الجندى عن الذراع ويبحث عن أحد مساعديه، تشتعل النيران فى قارب إنزال، واللهب يمسك بالجنود الذين يخرجون من القارب، يفرغ ميللر خوذته التى امتلأت بالدماء، الدم يغطى وجهه فى بقع متناثرة. الإحساس العام فى التتابع هو الجمال والسكون، يجب أن يكون هناك دم وموت أقل، لكن هكذا الأمر. لكنه موت فى أسلوب فنى، يكاد يكون تجريديًا. الإحساس هو المفاجأة من أن الموت لا يمكن الهروب منه، ومن ثم هناك شعور بالعجز والتحول إلى ضحايا. اللقطات القريبة والإيقاع الأبطأ مستخدمة فى هذا التتابع.

٤- التقدم من الشاطئ

هنا يتزايد طول التتابع. حتى الآن لم يكن هناك إلا أهداف سردية متواضعة فى كل تتابع، التتابعات فى جوهرها تدور حول خلق إحساس وليس تعقيدا سرديا. يبدأ هذا التتابع بلقطة قريبة لجندى يحاول أن يكلم ميللر، يعود سمع ميللر، ورسالته بسيطة: ابتعدوا عن هذا الشاطئ وإلا سوف تموتون. هنا تقبع الكاميرا فى زاوية منخفضة، وعدسة التليفوتو تضغط وتعوق الرجال. القطع خارج السياق للمدفع الرشاش الألمانى يخلق إحساسًا بالاقتراب. إنه لا يمكن أن يخطئ إصابة الأمريكيين على الشاطئ.

الجرحى يصرخون. هناك لقطة طويلة لجندى أصابته طلقة، كأنه يشعر بألم لا ينتهى. ميللر يحاول أن يسحب رجلاً جريحًا ليتلقى العلاج على الشاطئ، وعندما يصل إلى مكان الإسعاف يصاب الجريح بشظية وكل ما يبقى منه جسد ممزق. الحالة الشعورية الطاغية هى الفوضى، والموت العنيف، والعجز المتزايد. حتى الآن تحولت عملية الإنزال إلى كارثة كاملة.

٥- حول محيط المعسكر

إذا كانت التتابعات السابقة تتسم بالتحول إلى ضحايا، وبالفوضى والموت، فإن التتابع التالى يبدأ بشكل محدد ليتحول بالمتفرج بعيداً عن حالة العجز التى سادت حتى الآن. التركيز الآن على كابتن ميللر وعلى الحركة. هناك لقطات من كاميرا محمولة على اليد لوجهة نظر ميللر، وتؤكد على لهاثه، وتخلق الإحساس فى هذا التتابع. ميللر يصل إلى السلك الشائك عند التبَّة حيث يحاول أن يقيم الموقف، إنه ينجح فى الاتصال بالقيادة ليخبرهم أن الموقع لم تتم السيطرة عليه بعد، وأن رجاله الذين تبقوا على قيد الحياة لا يستطيعون التقدم. يؤكد الرقيب هورفاث الموقف. هناك إحباط هائل، رجل اللاسلكى يلقى مصرعه، رجال الإسعاف أصابهم الإحباط والغضب بسبب عجزهم عن الإنقاذ. هذا التتابع انتقالى، هناك للمرة الأولى إحساس بإمكانية القوة وليس العجز فقط، وهو ما يتأكد من خلال حركة الكاميرا المحمولة على اليد حتى التبَّة. على الجانب الآخر، يستمر ذبح الأمريكيين.

٦- اجمعوا الأسلحة

الدعوة للتصرف فى هذا التتابع تتميز باللقطات السريعة. إن هذه الدعوة تخلق إحساساً ديناميكيًا نشيطًا. يبدأ عمل مجموعة نسف الأسلاك الشائكة والألغام المدفونة، وهم يناورون فى المكان، ومرة أخرى تعطى الكاميرا المحمولة إحساساً باليقين الإيجابى. يتم تفجير الألغام بنجاح، ويتم صنع ممر يصل إلى الدشمة، ولكن لا يزال الرجال يتساقطون. جندى شاب يتلقى رصاصة فى خوذته، إنه يشعر بالصدمة والفرحة لنجاته، عندما يخلع الخوذة ليرى مكان إصابة الرصاصة فى إعجاب يتلقى الرصاصة

فى رأسه ويموت. ومع ذلك فإن إحساساً حيوياً فى هذا التتابع، إحساساً بأن هناك باقين على قيد الحياة فى فرقة ميللر، وأنهم سوف يبدأون فى التصرف فى مواجهة العدو الألمانى. الإحساس السائد هنا هو الحيوية والقوة، ويقل إحساس كون الأمريكيين ضحايا.

٧- التقدم إلى الدشمة

الخط الرئيسى فى هذا التتابع هو الهجوم. ميللر يقوم بتقييم استراتيجى للموقف، إنه ينظم رجاله ويخطط للهجوم. وفى هذا التتابع يستولى رجاله بنجاح على المدفع الرشاش إلى يمين الدشمة. نبدأ فى التعرف على شخصيات الرجال الذين سوف يصبحون مجموعة ميللر فيما بعد، جاكسون القناص رجل متدين، إنه يقبل الصليب المعلق فى عنقه قبل أن يصوب، أما اليهودى فيش فإنه يزود الكابتن ببعض اللادن (اللبان) لكى يصنع منظاراً بديلاً مكوناً من قطعة زجاج ملتصقة بطرف السونكى. الحركة فى هذا التتابع مجزأة إلى حد كبير، إن سبيلبيرج يستخدم الكثير من اللقطات القريبة لكى يحدد شخصيات الجنود كل على حدة، ولكى يخلق العناصر التى سوف تشكل الهجوم، خاصة منظر الدشمة من خلال المنظار البديل. الصور السريعة للدشمة ذاتها توحى بالسمة المخيفة لهؤلاء الجنود، كما أن ميللر يتسم بالخبرة والاحتراف فى عمله. الحالة الشعورية فى هذا التتابع هى البراعة فى أداء المهام، ميللر والرقيب والجنود القريبون منه جنود محترفون. هناك إحساس بالأمل لأول مرة فى هذا التتابع الذى يمتد ٢٤دقيقة.

٨- استولوا على الدشمة

يتصاعد الإحساس بالحركة (الأكشن). أفراد فرقة ميللر يتقدمون فى هجومهم على الدشمة. القناص جاكسون يقتل عدداً من جنود البنادق الآلية فى الدشمة، كما أنه يرمى عليهم أيضاً بقنبلة يدوية، يخرج منها الجنود الألمان فى الوقت الذى يتقدم فيه قاذف للهب ويشعل النار فى الدشمة، فيتساقط الجنود الألمان محترقين أمام الدشمة التى كان يقتلون منها الجنود الأمريكيين. كلما تقدمنا فى هذا التتابع يقل عدد لقطات

التليفوتو ويحل محلها لقطات عامة تتيح رؤية أفضل للسياق فى مقدمة الكادر وخلفيته. لم يعد لدينا إحساس بأن الكاميرا تحاصر الشخصيات فى مكان ضيق، وهناك إحساس عام بالحرية يبدأ فى الإيحاء بأن الفوضى والقتل اللذين ميزا التتابعات السابقة قد أخذا فى الانحسار.

٩- تم الاستيلاء على الشاطئ

على الرغم من أن هناك إطلاق نيران متقطعًا، فإن هذا التتابع يركز على الرجال الذين بقوا على قيد الحياة. مرة أخرى فى لقطة قريبة يد الكابتن ميللر ترتعش وهو يشرب من زمزميته. يجمع الرقيب هورفاث بعض التراب ويضعه فى علبة معدنية مكتوب عليها "إيطاليا" و"أفريقيا". الجندى فيش يبكى، إنه يسمح فى النهاية لخوفه أن يظهر. الجثث تتناثر على الشاطئ وتصبح الآن نقطة تركيز التتابع. هناك الكثير من الجثث. لقطة عامة من فوق رافعة (كرين) تتحرك ببطء من حقيبة ظهر جندى مكتوب عليها اسمه: إس رايان. يتسم هذا التتابع باللقطات القريبة التى تبقى لفترة على الشاشة. الإيقاع شديد التمهل، بل البطء، ليأخذنا إلى نهاية الفيلم القصير الذى صنعه ستيفن سبيلبيرج من ٢٤دقيقة، يصور فيها عملية الإنزال فى يوم "دى داى".

لكى نجمل الأمر، فإن هذا التتابع يستخدم أسلوب إم تى فى لكى يخلق إحساسًا: ماذا كان الأمر يشبه على شاطئ أوماها من وجهة نظر مقاتل أمريكى. إن التجربة لا تشبه على الإطلاق أية تجربة فى فيلم حربى سابق، وهذا بسبب قوة أسلوب إم تى فى.

حالة النمر الرابض تنين مختبئ من إخراج آنج لى

منذ بداية السينما، تمثل النمرة المبهرة تحديًا للمخرج مثلما كان الحال فى فيلم جريفيث "التعصب" (١٩١٦)، ويتراوح الهدف من هذه النمرة من خلق حالة إحساس إلى وجود رسالة، فالهجوم على القطار فى فيلم ديفيد لين "لورانس العرب" (١٩٦٢) هو عرض مبهر يقرب من صنع أسطورة حول لورانس، ومشهد حقل الذرة فى فيلم

هيتشكوك "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩) يكاد أن يكون أكاديميًا فى تناوله للمطاردة، وبين هذا وذاك نجد مشهد المعركة الأخيرة فى فيلم بيكنباه "العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، والمطاردة بالسيارة فى فيلم فريدكين "العصابة الفرنسية" أو "حلقة الاتصال الفرنسية" (١٩٧١). ولقد بدأ صناع الأفلام فى تقديم محاكاة ساخرة لهذه النمر، مثل الويسترن إسباجيتى عند سيرجيو ليونى، والإشارات التى تحتويها أفلام برايان دى بالما. ولقد استخدمت أفلام الكونج فو المصنوعة فى هونج كونج تلك النمر لكى تصنع من الشخصية الرئيسية بطلاً خارقًا.

صنع آنج لى فى فيلمه "النمر الرابض تنين مختبئ" (٢٠٠٠) فيلمًا يبدو فى ظاهره من أفلام الكونج فو، لكن قصده الرئيسى لم يكن صنع أبطال خارقين، إن مقاصده ونواياه أكثر طموحًا من مجرد إبهار النمر، وسوف ندرس هذه النوايا الآن.

الحبكة فى ظاهرها تدور حول سرقة سيف شهير يدعى "القدر الأخضر"، إن صاحبه المحارب العظيم لى مو باى قد أنهكه القتال، وكأنه فى حالة الشك الوجودى، لذلك فإنه يقرر أن يعطى السيف لوصى موثوق به يدعى سير تى، ويطلب من شو لين، المرأة التى أحبها طويلاً، أن تأخذ السيف إلى سير تى. وعلى الرغم من أن لى مو باى قد تدرب فى جبل ودان، المركز الذى يتدرب فيه المحاربون العظام، فإن المرأة شو لين بدورها محاربة قديرة، ونفهم من محادثتهما معًا أن الشخص الوحيد القادر على أن يحمل السيف هو الجدير بأن يمتلكه. وهناك ملاحظتان سرديتان أخريان يشار إليهما فى هذا المشهد، أن هناك حبًا خفيًا غير معلن بين لى مو باى وشو لين، لكن شيئًا ما يمنعهما من التصريح به، أما الأمر الثانى فإن أمام لى مو باى خصمًا واحدًا، هو المرأة جيد فوكس التى قتلت أستاذه.

يتم تسليم السيف فى بكين، ويريه الوصى للحاكم يو، لكن سرعان ما تتم سرقة السيف، وتشك شو لين أن السارق هو ابنة الحاكم جين الأصغر سنًا والأقوى عزيمة، وهى بالفعل التى سرقت السيف، لكن المفاجأة هى أن وصيفتها ليست إلا جيد فوكس. إن جين غير سعيدة لأنها على وشك الزواج فى صفقة مصالح سياسية أجراها أبوها،

ولأنها تحب رجل العصابات لو، المعروف باسم السحابة السوداء. وفى فلاش باك إلى الماضى، نرى السحابة السوداء وهو يسرق مشط جين، فتتبعه إلى المنطقة التى يقيم فيها فى مراعى الصحراء فى الصين، حيث يتقاتلان، ثم يقعان فى الحب.

ثم تسير القصة فى تتبع سيف القدر الأخضر، فى البداية يستطيع لى مو باى استعادته، ويشجع جين على أن تكون تلميذته. (إنه معجب بمهاراتها). لكن جين تسرق السيف مرة أخرى بعد أن يقتحم السحابة السوداء حفل زفافها، وهى تهرب لكنها سرعان ما تلتقى مع شون لين ثم لى مو باى، وتقوم جيد فوكس بالقبض عليها وتحذيرها، ليكون على لى مو باى إنقاذها، وتلقى جيد فوكس فى النهاية مصرعها لكن بعد أن تسمم لى مو باى بسهم مسموم، وتحاول جين أن تصنع ترياقًا لكنها تعود بعد فوات الأوان. وترسلها شو لين إلى حبيبها السحابة السوداء، الذى ينتظرها فى جبال وودان، ويلتئم شمل الحبيبين الشابين، وعندما تسأل جين حبيبها لو أن يتمنى أمنية، يقفز فى الهواء، ليطيرا إلى الصحراء حيث يمكن أن يعيشا وحدهما مرة أخرى. أما المحبان الكتومان لى مو باى، وشو لين، فإنهما تعاهدا على الولاء والحب إلى الأبد، ويتمنيان أن يلتقيا فى الجنة.

يبدو فيلم "النمر الرابض تنين مختبئ" فى ظاهره فيلم أكشن ومغامرات، لكنه فى الحقيقة ميلودراما حول امرأتين تملكان الكفاءة: شو لين وجين، إنهما تناضلان ضد القيم التقليدية والقيم المعاصرة، المجتمع والفرد. وجين تمثل القيم المعاصرة، وهى التى تحقق الوصال مع حبيبها لو، أو السحابة السوداء، أما شو لين فهى تمثل قوى التقاليد، لقد مات خطيبها منذ سنوات قبل أن يتزوجا، وهى لا تستطيع أن تقبل عروض لى مو باى، لذلك فإن حبهما يظل أفلاطونيًا ولا يعبر عن نفسه ماديًا. والمرأتان معًا تمثلان نضال كثير من النساء فى العالم اليوم: هل يجب علىّ أن أشق طريقى وحدى دون أن أعير الالتفات لأى شىء آخر، أم أن للعائلة والتقاليد الأولوية؟ هذا هو السياق الذى تمضى فيه نمر الفيلم المبهرة.

تمت مـعـالجـة النـمـر المبـهـرة فى الفيلم بأسلوب إم تى فى، وكل منهـا نمرة قـائمـة بذاتهـا، وقـد تضـيف أو لا تضـيـف إلى تقـدم السـرد، أو تسـاعـد أو لا تسـاعـد فـى بنـاء القصـة، لكن رأيى هو أن النمر فى الفيلم تبعد السرد عن تأثير التشويق التقليدى حول البطل الخارق الذى ينقذ المجتمع من الشرير الخارق. ولكى يفهم إلى أين أخذنا آنج لى بدلاً من ذلك، فإننا فى حاجة للبدء فى فحص النمر بشكل عام. أولاً، من بين الست نمر فى الفيلم، تشترك امرأة فى النمر جميعها، وفى نمرتين منها يكون المتحاربان امرأتين. والملاحظة الثانية هى أن واحدة فقط من هذه النمر تنتهى بالموت المؤكد، وهو أمر مهم لأن نمر الكونج فو التقليدية تنتهى فى العادة بموت العديد من المتقاتلين فى كل النمر. والملاحظة الثالثة هى أن ثلاثًا من النمر تدور خلال الليل، بينما تدور الأخرى فى ضوء النهـار حيث البيئـة المحيطة مـفتوحـة بشكل غـيـر عـادى، وإحـدى هذه النمـر تدور فى الصحراء، وأخرى فوق الأشجار.

الملاحظة الأخيرة هى أن ثلاثة على الأقل من المتقاتلين - لو مو باى، وشو لين، وجين - قـد تدربوا فى جبـال وودان، إنهم يستطيعون القفـز فوق المبانى، والطيران، ولإيقاف سـهم مسـموم صـغـيـر لا يكاد يرى بالعين المجردة وذلك باستخدام أيديهم. بكلمـات أخرى فإن مـهاراتهم تتجاوز الأسلحـة، وتدخل إلى عالم طاقـة حركة ليست مرتبطة فى العادة بلاعبى الكونج فو، وسواء كان ذلك يعبر عن قوة فائقة وفوق قدرة البشر، أم أنها تعبر عن تحكم العقل فى الجسد، فإنها تسمح لامرأة أن تكون أقوى من عضلات خصمها الرجل، كما تقلل من مجال القادرين على المواجهة والخصومة، فليس هنا مجال للقتال إلا للأفضل كى يحارب هؤلاء المقاتلين الثلاثة.

وإذا كانت النمر لا تدور فى جوهرها حول القتل، فعن أى شىء إذن تدور؟ وإذا كان لنا أن نجسد هدف هذه النمر؛ فإننى أقول إن لها علاقة قوية مع الشخصيات الأربع الرئيسية فى السرد: البطلتان شو لين، وجين، والمحبان لى مو باى، ولو، إن الأربعة متمرسون بفنون الحرب، سواء فى أمور الدفاع أو الهجوم. لكن لى مو باى

بشكل خاص له هدف أكبر، ففى بحثه القلق اختار أن يفهم ويعايش معنى الحياة، أولاً من خلال السيف، ثم بعد ذلك فيما وراء السيف. وإذا كان لى مو باى يبحث عن المعنى فى السيف، فإن لى يرى أن السيف أو القتال ليسا إلا وسيلة لغاية: أن تحصل على ما تريد، سواء كان ذلك كسباً مادياً أو وضعاً اجتماعياً، وأن ذلك مرتبط بالحرية، والشجاعة، واللصوصية. أما جين فتبدو أنها تريد إثبات أنها قادرة مثل الرجل، ويبدو أن شو لين تقبل مسئولية وحدود القتال، إنها تبدو الأكثر نضجاً فى تجسيدها لما يستطيعه ويعنيه القتال.

إن كلاً من هذه الشخصيات تظهر مهارة تتجاوز ما هو معتاد، والأمور المتعلقة بالهوية، والصراعات الداخلية، والطموحات، تحشد النمر بعاطفة لا تستطيع المعارك وحدها الإيحاء بها، ففى كل معركة إحساس بالكرامة، والسمو، وهذا الإحساس تتردد أصداؤه فى معظم النمر، فيما عدا المعركة فى الخان بين جين والعديد من الرجال، إنها النمرة الوحيدة التى تكاد أن تكون كوميدية فى الإيحاء بتفوق امرأة نحيلة على رجال ضخام الجثة ومسلحين بالعديد من الأسلحة. وهكذا فإن الإحساس بالسمو هو هدف المخرج أنج لى من النمر الأخرى.

إن هذا الإحساس يتحقق بشكل عملى من خلال سلسلة من الاستراتيجيات البصرية. فنطاق اللقطات يتراوح بين اللقطات المتوسطة واللقطات العامة جداً، والحركة هى السمة المميزة للقطات، سواء حركة الكاميرا أو الحركة داخل الكادر، والقطع على الحركة يبدو أكثر حيوية. وبدلاً من التركيز على الخطر القريب، فإن لى مهتم بأن يرى آليات الهجوم والدفاع فى المعارك، وهذا يتحقق من خلال توفير مساحة أكبر داخل الكادر بدلاً من حشد الشخصيات وإثارة القلق حول موت بعض الأطراف وحياة البعض الآخر. وبشكل عام فإن هناك سمة شكلية فى النمر، سمة تجعل النمر أثيرية، كأننا نرى معركة بين إلهين وليس بين صاحب الملكية ولص. ولكى نحصل على معنى أكثر تفصيلاً فى هذا الشأن، فسوف أنتقل إلى النمرة الأولى: سرقة سيف القدر الأخضر.

النمرة الأولى

تتناول النمرة الأولى سرقة سيف القدر الخضر، ثم هروب السارق، وتستغرق النمرة ست دقائق، والسرقة ذاتها سريعة، وسرعان ما يستطيع السارق التغلب على الحراس، وبمجرد أن يهرب السارق، يتم توجيه التحذير إلى شو لين تصبح هى المطارد الرئيسى للص. الحراس عند منزل سير تى يستمرون أيضًا فى المطاردة، وتزداد حيرتهم عندما ينتهى السارق إلى منزل الحاكم يو، وسوف ينجح السارق فى الهرب فى النهاية عندما تصوب جيد فوكس سهمًا مسمومًا نحو شو لين، وعلى الرغم من أنها تستطيع الإمساك بالسهم، فإن تحول انتباهها إلى السهم يمكن السارق من الاختفاء دون أن يصيبه من الاختفاء دون أن يصيبه أذى. علاوة على ذلك، فعلى الرغم من أننا لم نر هوية السارق، فإننا لاحظنا أنه رشيق خفيف الحركة، وأن جين سبقت لها رؤية سيف القدر الأخضر مع أبيها. كما نلاحظ أيضًا أن مكان الحاكم غير مسموح للناس مثل شو لين دخوله، على عكس جين، لذلك فإننا نعتقد أن السارق ليس إلا جين، والمفاجأة الوحيدة هى مستوى براعتها غير العادية.

الجزء الأكبر من النمر يتناول قيام شو لين بمطاردة جين، إنهما يمتلكان قدراً متساويًا من البراعة والابتكار فى القتال. وأنهما قادرتان على تسلق المبانى والقفز والطيران، ولا يبدو أن ارتفاع المبانى وعددها تمثل لهما مشكلة، إنهما بارعتان فى الحركة فى الفضاء بطريقة لا يملكها غيرهما من المطاردين. وبهذا المعنى فإنهما الوحيدتان اللتان تؤثران على مجرى المطاردة، حتى تتدخل جيد فوكس وتحاول أن تقتل شو لين. إن الأيدى، والأقدام، والحركة، والأشياء، تصبح كلها أسلحة فى المعركة، بل إن جين تستخدم كل جسدها ضد شو لين.

الشعور الذى تخلقه النمرة هو أن هاتين المرأتين مقاتلتان بارعتان ومن نوع خاص، وأن لديهما المعرفة والمهارات التى لا يملكها إلا القليلون. كما أن شو لين لا تقتل، إنها فقط تريد استعادة السيف، وهو ما يتضمن قيمها، إنها لا تستغل نقاط

قوتها لكى تستعرضها، إنها تستخدمها فى أمر يستحق ذلك، وهو استعادة السيف. أما جين فهى أقل نضجًا، إنها تريد الهرب بما سرقته، ولأن القصة تتضمن بين سطورها تعليم جين القيم الأعلى المتناسبة مع موهبتها، فإن هذه المعركة مع شو لين سوف تكون الدرس الأول لها.

وفى الوقت الذى كان فيه السرد يمضى بنوع من الهدوء والسكينة حتى الآن، فإن النغمة تتغير فى هذه النمرة، فالسرقة مثيرة، وحركة الكاميرا والقطع على الحركة تجعلان المشهد أكثر ديناميكية، والطيران – خاصة طيران شو لين وهى تطارد جين عبر أسطح البيوت وعلى جانب المبانى – يبدو رشيقًا تمامًا. ليس هنا مكان لقيم القوة أو العنف. الكاميرا تتحرك حركة كثيرة، وهى فى الأغلب قريبة من الحدث، وعندما تستخدم لقطة عامة فإن الحدث يتحرك بعيداً عن مكان الكاميرا، مرة أخرى هنا جمال شكلى فيما نراه، وعندما نعود للاقتراب من الحدث يعود المخرج أنج لى إلى اللقطات المتوسطة بدلاً من اللقطات القريبة جداً. إن تلك ليست معركة حتى الموت مثلما كان الحال فى معركة إلسيد والرجل الذى سوف يصبح حماه فى فيلم أنطونى مان "إلسيد" (١٩٦١)، حيث كانت اللقطات القريبة جداً متكاملة مع المشهد. لكن عند المخرج أنج لى فإن الحركة والحركة المضادة هما الأكثر أهمية من استخدام القوة. هل هناك فكرة أقوى يمكن تطبيقها على هاتين المرأتين؟ من سوف يصبح الشخصيتين الرئيسيتين فى الفيلم؟ إن مشهد المعركة ليس عن السلطة، إنه عن الشخصية، هذا هو المعنى المتضمن فى هذه النمرة، والنمرة الأخيرة أيضًا بين جين وشو لين، ثم بين جين ولى مو باى.

إن الست دقائق التى تستغرقها النمرة تخلق إحساسًا سوف يصبح التيمة الرئيسية فى فيلم "النمر الرابض تنين مختبئ"، ففى عالم العنف والخداع والقوة، يصبح السمو والجمال الداخلى من القيم الضرورية التى يجب أن تسود، كما تسود فى السرد.

حالة فيلم "فى حالة مزاجية ملائمة للحب"

فيلم "فى حالة مزاجية ملائمة للحب" من إخراج وونج كار واى يبدو فى ظاهره قصة حب بالغة البساطة تدور فى هونج كونج فى عام ١٩٦٢، حيث يعيش البطلان فى غرف مستأجرة مع عائلتيهما الكبيرتين، الرجل هو شو مو وان، الذى يعمل فى مكتب الجريدة، والمرأة هى سو لين زيت والتى تعمل سكرتيرة لمدير فى أحد الأعمال. إننا لا نرى على الإطلاق زوجته أو زوجها، لكننا نفهم فى النهاية أن زوجته وزوجها على علاقة، وتتحلل الزيجتان، ويبدأ شو مو وان، وسو لى زين علاقتهما. والجزء الأكبر من الفيلم يتتبع علاقتهما التى تنتهى بذهابه إلى سنغافورة، ويعود بعد سنوات ويعاود زيارة الشقة التى اعتاد الحياة فيها، ويكتشف أن لها ابنًا، وقد يكون ابنه، وينتهى الفيلم برحلته إلى كمبوديا، حيث يترك ورقة فى صندوق الدعاء والصلاة.

المهم فى هذا الفيلم هو أن وونج كار واى مخرج غير عادى، يفضل العمل فى مجال الفيلم الروائى التجريبى، ومثل المخرج توم تيكفير فى "اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٩)، والمخرج بيتر جريناواى فى فيلم "عَقْد الخطاط" (١٩٨٢)، فإن الأسلوب أكثر أهمية من المضمون الفعلى. إن الصراع بين الأسلوب والمضمون يخلق ساحة مهمة لصوت المخرج (أو وجهة نظره)، لذلك فإن الفيلم التجريبى فى الجزء الأهم منه يكون عن صوت المخرج. إذن ماذا يريد وونج كار واى أن يقوله فى هذه الميلودراما الرومانسية البسيطة؟ وقبل أن نتأمل كيف أن أسلوب إم تى فى يساعد فى خلق صوت المخرج، فإن هناك عدداً من الملاحظات يجب ذكرها.

الملاحظة الأولى: هى أن أية قصة علاقة رومانسية بين رجل وامرأة تمضى تقليدياً فى تطور محدد، إنهما يتقابلان، أحدهما يتبع الآخر ويطارده، ويقابلهما عائق، يستطيعان بشكل ما التغلب عليه، وتأتى أزمة جديدة، لتنتهى العلاقة فى النهاية بالنجاح أو الفشل. مثل هذه القصة يتم بناؤها ببداية ووسط ونهاية، والمعالجة تكون من خلال رسم الشخصية، فالوضع الاجتماعى، والخلفية، والأهداف المشتركة، وبقية العناصر الأخرى، تساهم جميعًا فى نجاح أو فشل العلاقة الرومانسية، بين طيف

واسع يتراوح بين النهاية المأساوية فى "روميو وجوليت"، والنهاية الناجحة فى "المؤرق فى سياتيل" (١٩٩٣)، يسير سرد وونج كاروای فى التطور المتوقع. لكنه يبنى المشاهد الرئيسية من خلال التفاصيل الصغيرة بدون أن يقدم لنا المشاهد المتوقعة فى مثل هذه القصص، وبالتالى فإن تطور العلاقة يتم التلميح إليه فقط بدلاً من معالجته على نحو تقليدى.

الملاحظة الثانية: عن المكان، وهو هونج كونج فى عام ١٩٦٢، والذى نراه بشكل متضمن وليس صريحًا. ليس هنا أسلوب سينما الحقيقة، فهونج كونج يتم تقديمها من خلال شارع مظلم، أو ممر مزدحم، أو طاولة فى مطعم، أو مكتبين فى شركات. ليس هناك إحساس بالزحام فيما عدا أن البطل والبطلة يعيشان فى غرفة مؤجرة من أناس آخرين. والزمان فى عام ١٩٦٢ متضمن من خلال شكل الملابس وتسريحة الشعر، وشكل ساعة الحائط أو مطعم. فالزمان والمكان متضمنان وليسا صريحين، كما يحدث عادة فى التطور السردى التقليدى. والملاحظة الثالثة: هى أن المركز البصرى للفيلم هو الرجل شو مو وان والمرأة سو لى زين، إننا لا نرى زوجته أو زوجها أبدًا، وفيما عدا صاحبة المنزل، وزملاءه فى العمل، ورئيسها، فإننا لا نرى إلا عددًا قليلاً من الشخصيات، وتلك هى هونج كونج التى نراها بشكل متضمن دون أن نرى زحامها، ولعل المخرج وونج كار واى كان يقصد أن تكون هونج كونج التى يحلم بها. نصل الآن إلى قصد المخرج، إن السرد صارم، وكذلك الحوار والإيقاع وحركة الكاميرا. لكن ما ليس بصارم هو اللون، واللقطات القريبة التى تستمر زمنًا طويلاً للشخصيتين الرئيسيتين، والحركات التى تأخذ طابعًا أسلوبيًا، إن هذه العناصر ثرية وتخلق مزاجًا نفسيًا ملائمًا للعواطف الجياشة، وكذلك الموسيقى أيضًا. ومن خلال التنافر بين الأسلوب والمضمون، يحاول وونج كار واى أن يخلق جوًا نفسيًا لقصة حب مقدر لها أن تفشل. وسواء كان يريد أن يقول إن الوحدة هى حالة الوضع الإنسانى، أو أن هونج كونج كما رسمها تجد حاجزًا أمام المحبين لكى "يكونوا معًا"، فإن هذا متروك للمتفرج لكى يفسره. وما يمكن أن يقال هو أن المخرج يستخدم أسلوب إم تى فى لكى يبين أن من الممكن الإبقاء على العواطف لمدة قصيرة فقط فى العلاقات الإنسانية.

أسلوب إم تى فى فى فيلم "فى حالة مزاجية ملائمة للحب"

يستخدم وونج كار واى مقطوعتين موسيقيتين لعدد من المرات فى الفيلم، الأولى نمرة أسبانية يغنيها نات كينج كول، والأخرى لحن رومانسى حزين بدون كلمات، وهاتان المقطوعتان تقدمان الشكل لكل المشاهد المهمة فى الفيلم، وداخل كل مشهد منها تخلق الموسيقى هالة هائلة من التوقع والرومانسية. ومن الناحية البصرية فإن وونج كار واى يقدم الحركة، إن البطل يدخن سيجارة تحت مصباح الشارع، والدخان يركز انتباهنا حول إحساسه بالتوقع، وتسير البطلة قريباً منه، والعناصر البصرية تركز على إيقاع حركتها التى تبدو كأنها تنزلق، إنها تؤرجح طبقًا من الحساء، وهو أيضًا يتحرك فى إيقاع خاص. إن سكون البطل، وحركة الدخان، وحركتها، وطبق الحساء، كلها توحى بإحساس شهوانى ما فى لقائهما، والحركة متباطئة، والدخان متباطئ، وكلتا الحركتين مع الموسيقى تعطى إحساساً بالتوقع. إن ما يتركه هذا التتابع فينا هو إحساس بالرغبة، رغبته ورغبتها.

يقدم المخرج تتابعات مشابهة عندما يتشاحن البطل والبطلة فى بداية علاقتهما، وعندما يتشاجران لاحقًا عندما يشعر كل منهما بخيبة أمله فى الآخر، وفى الوقت نفسه فإن المخرج يصور لنا النفاق فى علاقات الرجال بالنساء، ومع ذلك فإن البؤرة الأساسية هى الحالات النفسية التى تصف المراحل المختلفة فى علاقة البطل والبطلة. والحركات القصيرة، واللقطات القريبة جداً، ووضوح التكوين، مع الإضاءة الرومانسية، كلها تدعم الإحساس الرومانسى العام، والشوق يسود فى كل مشاهد الفيلم الرئيسية، هذا الشوق الذى سوف يتحول بدوره إلى إحساس عام يتأكد من خلال الاهتمام بالأسلوب أكثر من المضمون.

حالة فيلم "الحياة جميلة"

فيلم روبيرتو بينينيى "الحياة جميلة" (١٩٩٧) فيلم عادى؛ لأن النمر فيه تسير تبعًا للأفكار، وليس لإيقاعها دور فى مدى تأثيرها. ومع ذلك فإن هناك مثالاً على أسلوب إم تى فى. وبدلاً من أن ننظر إلى الأمثلة التاريخية التى ذكرناها سابقًا فى هذا الفصل،

فإن من المفيد أن ننظر إلى فيلم شارلى شابلن "العصور الحديثة" (١٩٣٦)، وفيلم وودى ألين "النائم" (١٩٧٥).

إنهما فيلمان يدوران حول صورة النجومية للممثل المخرج فى كل منهما، وهذا هو الحال مع فيلم "الحياة جميلة"، وهو أمثولة رسالتها هى أن الحب يمكن أن يصمد خلال التجارب الصعبة فى الحياة. إن جويدو أوريفيشى شاب يذهب إلى مدينة أريتزو لكى يحقق حلمه: أن ينشئ محلاً لبيع الكتب. لكن الزمن هو عام ١٩٣٩، وجويدو يهودى كما سوف نكتشف بعد أربعين دقيقة من بداية القصة. والسرد مبنى من خلال قسمين رئيسيين، القسم الأول فى مدينة أريتزو فى عام ١٩٣٩، والبؤرة الدرامية هى سعى جويدو لتحقيق أحلامه، خاصة أن يلفت نظر محبوبته دورا، وهو يحقق هدفه منتزعًا دورا من بين ذراعى الموظف البيروقراطى فى المدينة فى نفس ليلة خطوبتها منه. إن هذا الجزء من السرد يركز على الحواجز التى تعوق أحلام جويدو، إنه يحتاج تصريحًا ليفتح محل بيع الكتب، وهذا التصريح يجب أن يكون موقعًا من نفس الموظف الذى على وشك الزواج من دورا، بينما جويدو يهودى من أقلية مضطهدة بالفعل، وهو يضطر لأن يعمل جرسونًا راضيًا بوضع اجتماعى متدنٍ. ومع ذلك فإن تصميمه وذكاءه يجعلانه يفوز بالمحبوبة دورا، غير اليهودية.

يدور الجزء الثانى من الفيلم فى عام ١٩٤٤، إن جويدو الآن متزوج من دورا، ولديهما ابن صغير يدعى جوشوا، وجويدو يملك محلاً لبيع الكتب على الرغم من أنه ليس ناجحًا من الناحية التجارية. لكن علاقته بابنه مدهشة وتتسم باللعب الدائم. وسرعان ما سوف يتم اعتقاله والابن، ويرسلان إلى معسكر الانتقال فى شمال إيطاليا، وتختار دورا أن تذهب معهما أيضًا. المسألة الأهم فى معسكر الاعتقال هى البقاء على قيد الحياة لأن الكبار والصغار سوف يضعون فى غرف الغاز وتحرق جثثهم. يصطنع جويدو لابنه لعبة لكى يساعده على الاحتمال: إذا كسبت مائة نقطة فسوف تفوز بدبابة حقيقية، لكن لن يكسب جوشوا المائة نقطة وعليه أن يطيع أباه، عليه أن يتظاهر أنه لا يريد المربى مع الإفطار، ويسير دائمًا خلف أبيه المتحمس. كما يجب على جويدو أيضًا أن يجد وسائل

مختلفة للتواصل مع سجن النساء لكى يخبر دورا أنه وجوشوا لا يزالان على قيد الحياة، وبذلك فإنه يبقى الابن والزوجة على قيد الحياة. وتستمر اللعبة حتى الليلة الأخيرة فى معسكر الاعتقال، حين يقتل الألمان كل السجناء الذين يستطيعون قتلهم، قبل انسحابهم من المعسكر بسبب وصول الأمريكيين. يموت جويدو، ولكن ليس قبل أن ينجح فى إنقاذ ابنه، وحتى هذه المرحلة الأخيرة تتخذ شكل لعبة البقاء على قيد الحياة.

وقبل أن نتناول المشاهد الثلاثة الرئيسية التى تؤلف الجزء الأهم من السرد، فإن علينا أن نبدى بعض الملاحظات. هناك أولاً: الطابع العام الذى نتوقعه من هذه الأمثولة أو القصة ذات المغزى، إنه طابع غير واقعى، وهو شكلى أكثر من كونه خياليًا، كما يجد المرء فى الدراما التى تعمد إلى المبالغة[١]، مثل فيلم فولكر شلوندورف "الطبلة الصفيح" (١٩٧٩)، وفيلم روبرت زيميكس "فوريست جامب" (١٩٩٤).

الملاحظة الثانية: هى أن الفكرة التى تعطى الشكل للنمر تنبع من المغزى الأخلاقى للحدوتة. والسرد فى مجمله، بالإضافة إلى النمر، يسيران فى نفس التطور السردى: البطل ملئ بالأمل والحماس، لكن سوء الحظ يطارده، لكنه ينجو من سوء حظه ويعثر على الحظ الطيب. وبكلمات أخرى فإن الطيبة والحب ينتصران على الرغم من الخسارة الشخصية على مستوى الوضع الاقتصادى، والحرية، بل الحياة ذاتها. إن الأمر يبدو كما لو أن المحرقة لن تفل عزيمة الأب على أن يستمتع الطفل بطفولته، وأن اللعب والإبداع يمكن أن يقهرا الحرمان، والألم، والفقدان، والمأساة. ولكى نفهم كيف نجح المخرج فى تجسيد هذا المغزى التقليدى فسوف نتناول ثلاثًا من النمر فى مراحل مختلفة من الحدوتة.

النمر فى "الحياة جميلة"

النمرة الأولى التى سوف نتناولها تقع فى جزء مبكر من الفيلم. لقد أتى جويدو إلى مجلس المدينة ليقدم طلبًا بالحصول على تصريح لافتتاح محل لبيع الكتب، لقد جاء إلى هذه المدينة منذ وقت قريب. الجزء الأول من النمرة يصور حماس جويدو فى تحقيق حلمه.

إنهم يقولون له: إن تلك هى ساعة الغداء، وأن الشخص المفترض أن يوقع على التصريح سوف يصل بعد ساعة، ويدخل جويدو سريعًا فى جدل مع الموظف الذى يترك المكتب الآن، يصاب جويدو بالضيق وينظر من النافذة، فيدفع بطريق الخطأ أصيص زهور من سور النافذة، ويتحطم الأصيص فوق رأس الموظف، فيسرع جويدو إليه لكى يعتذر، ويضع قبعته - وبداخلها بيض - على سيارة مجاورة. الموظف يخبر جويدو أنه لن يحصل أبدًا على توقيعه، ويأخذ بطريق الخطأ قبعة جويدو ويضعها فوق رأسه، فيتحطم البيض ويشعر الموظف بالإهانة مرة أخرى، فيستولى عليه الغيظ. يبدأ فى مطاردة جويدو الذى يستعير دراجة ويهرب، لكنه يصطدم بامرأة أحلامه دورا، التى يطلق عليها لقب "الأميرة". إن تلك هى المرة الثانية التى يلتقى فيها بدورا بالمصادفة، لذلك فإن سوء حظه بعدم حصوله على التصريح لمحل الكتب، ومطاردة الموظف الغاضب له، يتحولان إلى حظ سعيد بعثوره على دورا مرة أخرى. وطوال النمرة يحافظ جويدو على قدر عال من الحيوية، ثم السخط، ثم العاطفة الجياشة، والإحساس العام فى النمرة هو أنه سوف يستمر على الرغم من كل العقبات.

النمرة الثانية التى سوف أشير إليها هى حفل الخطوبة، تدور هذه النمرة فى مطعم حيث يعمل جويدو جرسونًا، والليلة سوف يعلن الموظف إياه خطوبته على دورا غير الراغبة فى ذلك، فمن الواضح أن أمها هى التى تحثها على إظهار حماسها حول الخطوبة. تبدأ النمرة مع دورا فى حالة سخط تختفى فى فستانها تحت أغطية السرير، وتنتهى النمرة وهى تركب حصانًا مع جويدو. والمشهد يحتشد بعلامات سوء الحظ بالنسبة لجويدو: إن حصان عمه الأبيض قد تم طلاؤه باللون الأخضر لتمييز أنه حصانٌ يهودى. وهناك نعامة محنطة تجلس فوق كعكة الخطوبة "الإثيوبية" (فى إشارة إلى طموحات إيطاليا فى احتلال بعض المناطق من العالم)، وكلب يجلس فوق الطبق الذى يقدم فيه جويدو طلبات الزبائن. إن للنمرة هدفًا حادًا لكن العبثية تنتشر فيها، وفى النهاية وهربًا من تلك العبثية فإن دورا ترى جويدو مختبئًا تحت مائدتها، فتقرر أن تلحق به لتعلن حبها له، فمن الواضح أنه الرجل الذى تحبه، وتأخذه على المنزل، وتمر خمس

سنوات خلال لقطة واحدة، ونفهم ذلك؛ لأن طفلاً يخرج من الباب الذى دخله جويدو ودورا لتوهما. والإحساس الذى تخلقه هذه اللقطة هو أن المجتمع أصبح عبثيًا، وفى المقابل فإن ذكاء جويدو وعدم امتثاله للمجتمع هما اللذان يجعلانه بالمقارنة عاقلاً.

والنمرة الثالثة تحدث فى جزء متأخر من الفيلم، وسوف أطلق عليها "غداء طيب فى معسكر الاعتقال". إن جويدو يعمل الآن جرسونًا فى مطعم المعسكر، وهناك طبيب ألمانى كان جويدو قد تعرف عليه فى مدينة أريتزور، وأصبح الآن طبيب المعسكر. وفى هذا اليوم يأتى أبناء الضباط إلى المعسكر، ويلعبون فى الفناء، ويشجع جويدو ابنه جوشوا على اللعب أيضًا. وعندما يأتى موعد الغداء، تتصور مربية أن جوشوا طفل ألمانى، فيخبره جويدو أن يظل صامتًا، لأن أى كلمة سوف تشى بأنه إيطالى، وهكذا يذهب جويدو للغداء فى المكان الذى يخدم فيه أبوه كجرسون، لكنه يلعب "لعبة الصمت" طبقًا لما أمره أبوه به، وهم يقدمون له الطعام، ولكى يكون مؤدبًا فإنه يقول بالإيطالية "شكرًا" للجرسون الألمانى، ويندفع الجرسون إلى المربية قائلاً لها: إن هناك طفلاً إيطاليًا وسط الأطفال الآريين (فى إشارة إلى عنصرية الألمان فى تلك الفترة النازية، حين كانت الآرية هى العرق الأرقى فى نظرهم بين كل الأجناس - المترجم). وهنا يسرع جويدو لينظم لعبة مع الأطفال الألمان، وعندما تصل المربية والجرسون الألمانى يكون كل الأطفال الألمان يقولون "شكرًا بالإيطالية. إن لعب الأطفال هو الذى أنقذ جويدو. ولأن الطفل امتلأ بالشبع فإنه ينام فوق المائدة، ثم يضع جويدو مقطوعة موسيقية من تأليف أوفينباخ فى الجراموفون، ويصوب بوق الآلة نحو النوافذ، إن زوجته (فى سجن النساء القريب - المترجم) تسمع الموسيقى، (لتعرف أن جويدو والابن لا يزالان على قيد الحياة - المترجم)، وهكذا فإن جويدو ينقذها أيضًا برفع روحها المعنوية. ومرة أخرى فإن موقف جويدو، وإبداعه النشط ينقذان عائلته، والإحساس فى هذه النمرة أن اللعب، خاصة لعب الأطفال، يتسم بالإبداع.

ليست هناك نمرة من هذه النمر ذات إيقاع سريع، بل إنها تتسم بالتمهل بل بالبطء أيضًا. لكن لكل نمرة فكرة فى مكان القلب منها، وكل منها تؤكد على المغزى الأخلاقى للحدوتة: الحب يستطيع أن ينتصر فى النهاية.

حـالة فيـلم "تامبـوبو"

استخدم أسلوب إم تى فى فى فيلم "إنقاذ الجندى رايان" لكى يخلق سياقًا من الفوضى بالنسبة للشخصية الرئيسية، وكانت النتيجة هى طرح السؤال: كيف يمكن له البقاء على قيد الحياة؟ وذلك بدلاً من السؤال التقليدى فى الأفلام الحربية: هل سوف يبقى على قيد الحياة؟ أما فى فيلم "النمر الرابض تنين مختبئ" فإن أسلوب إم تى فى يعيد ترتيب توقعاتنا من فيلم عن الكونج فو. وفى فيلم "الحياة جميلة" يظل أسلوب إم تى فى يكرر الفكرة الرئيسية. وفى كل حالة فإن أسلوب إم تى فى تكون له علاقة بالحدوتة، سواء من خلال تعميق السرد أو تحويره. أما فيـلم جوزو إيتامى "تامبوبو" (١٩٨٧) فإن أسلوب إم تى فى يستخدم لهدف مختلف تمامًا، فهو هنا منفصل عن السرد، وما يضيفه إلى السرد هو تأكيد الحالة النفسية التى تسير فى خط معاكس لمضمون السرد، وهذه المفارقات هى صوت (أو وجهة نظر، أو رؤية) المخرج إيتامى.

يحكى الخط الأساسى فى السرد عن رجل غريب يساعد أرملة شابة فى أن تغير محل الشعرية العادية الخاص بها، ليكون "أفضل محل شعرية فى طوكيو". إن تلك تبدو حدوتة متواضعة تمامًا، لكن معالجة إيتامى للسرد، من خلال استعارته الواضحة من كيروساوا وفيلمه "الويسترن" الملحمى "الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، والذى أعاد صنعه جون ستيرجيس فى "العظماء السبعة" (١٩٦٠)، هذه المعالجة جعلت الحدوتة مختلفة تمامًا. إن المعالجة الملحمية تقضى بوجود ناصح معلم يدعى هنا جورو، يقوم بتشكيل مجموعة من أجل مساعدة تامبوبو فى "إنقاذ" محلها. (كلمة "جورو" تعنى المعلم أو المرشد فى الديانة الهندوسية - المترجم). وتضم هذه المجموعة شابًا يتسم بالصفاقة، وطبيبًا عجوزًا ارتكب خطأ فى الماضى، وخادم رجل ثرى، وعامل بناء قوى البنية، كما ينضم ابن تامبوبو إلى هذه "الشلة" التى يبدو أنها لا رجاء فيها. وبالمناسبة فإن جورو يظهر فى الفيلم واضعًا فوق رأسه قبعة راعى بقر. أما خصوم تامبوبو فهم مالكو محلات الشعرية المنافسون، وكلهم يظهرون فى الفيـلم أشبه بمالكى القطعان (فى أفلام الويسترن - المترجم) الذين يشعرون بالتهديد والشك تجاه جورو والمرأة

متواضعة الحال تامبوبو. وفى هذا "الويسترن" تستخدم كأسلحة أطباق الحساء، وتركيبة صنع الشعرية، ودهن الخنزير.

يستخدم المخرج إيتامى طابعًا يتسم بالمفارقة الساخرة، ويحتشد بالتلميحات إلى نمط فيلم الويسترن، كما أنه سوف يشير بين الحين والآخر إلى أفلام العصابات. وهو يؤسس طابع الفيلم ببراعة حين يضع السرد فى إطارين، الأول كفيلم والثانى كقصة شعبية رخيصة. فى الافتتاحية نرى رجل عصابات يرتدى ملابس أنيقة ويدخل داراً للسينما مع أتباعه، وهو يخصص لنفسه الصف الأول، الذى يحتوى أيضًا على الشمبانيا، إنه يعرف أن هناك فيلماً سوف يعرض، وهو يحذر المتفرجين من إصدار أى صوت خلال العرض، وهو فظ وسوف يستخدم العنف فى النهاية مع المتفرجين، وأخيراً يسمح للفيلم بأن يعرض. وفى المشهد التالى هناك شاب يتلقى النصح حول الطريقة التى يحصل بها على طبق شعرية جيد، وهذه المقدمة الطويلة سوف نعرف أنها تجسيد بصرى لكتاب يقرأه سائق شاحنة، وسائقو الشاحنات جائعون ويقررون التوقف عند محل شعرية، وأحد هؤلاء السائقين هو جورو، وما يلى ذلك هو تعرفه على تامبوبو. وفى جزء لاحق من السرد، عندما يشعر المخرج إيتامى بالحاجة إلى أسلوب إم تى فى (فليس هناك منطق يربط هذه النمر)، فإنه يترك السرد ويستغرق فى هذا الأسلوب. ولكل نمرة فى الفيلم علاقة ما بالأكل، وبعض هذه النمر ذو علاقة بأفلام العصابات، وبعضها الآخر مجرد نمر تعتبر مستقلة بذاتها. وقبل أن نمضى فى تأمل اثنتين من هذه النمر، فسوف يكون مفيداً أن نلخص سياقهما:

١- السرد الذى يكون فى جوهره ميلودرامياً تتم معالجته بأسلوب الويسترن.

٢- صوت (رؤية أو وجهة نظر) إيتامى يتم التأكيد عليه بإحساس المفارقة الساخرة من المواضعات الاجتماعية اليابانية، بالإضافة إلى مواضعات السرد السينمائى.

٣- الطعام وأهميته وكونه أحياناً يعنى وضعًا اجتماعيًا، هذه العناصر توحد السرد، والنمر أيضًا.

٤- الطابع العام هو المبالغة، سواء فى روح اللعب أم العبثية، أو بكلمات أخرى فإن الطابع شديد التنوع.

النمر فى فيلم "تامبوبو"

النمـرة الأولى تحـدث فى الثلث الأول من الفـيلم، وتركـز على تنـاول الطعـام. هناك مجموعة من رجال الأعمال اليابانيين يتناولون الطعام فى مطعم فندق خاص بفندق راقٍ. المطبخ فرنسى، والمجموعة فى معظمها من كبار السن فيما عدا شاب واحد. وعندما يأتى الجرسون لتلقى الطلبات يخبره أحد العجائز بطلبه: طبق من السمك، وبيرة، وشوربة، بدون سلَطَة. ويتحرك الجرسون حول المائدة، ويكرر الجميع طلب "الزعيم"، وعندما يصل إلى الشاب، يكون من الواضح أن عليه ضغطاً لكى لا يخرج على الجماعة، لكنه لا يفعل ذلك، إنه يفحص قائمة الطعام التى تشبه قوائم الطعام فى مطاعم باريس، ثم يطلب قواقع وشمبانيا، وسط ذعر زملائه. فمن الواضح أنه يشعر بفرديته وسط عصابة ممتثلة لزعيمها.

يتحول المشهد إلى قائمة طعام أخرى فى الفندق، هناك "زعيمة مجموعة" تعلم نساء يابانيات صغيرات إتيكيت أكل الإسباجيتى، إن الطريقة رسمية، وبطيئة، وصامتة، والنساء منتبهات تماماً. وبالقرب منهن يوجد رجل أمريكى قد طلب إسباجيتى، إنه يلتهمها بصوت عالٍ وفى جلبة، فتصعق النساء لرؤيته على هذه الحالة، يبدأن أيضاً فى الأكل بنفس الطريقة المتحمسة، وفى النهاية تستسلم زعيمة المجموعة بدورها وتبدأ فى التهام الإسباجيتى بصوت عالٍ.

إن النمرة كلها تدور حول الامتثال فى الطبقة الراقية، وما يقوله صانع الفيلم هو أنه يجب على المرء أن يستمتع ولتذهب التقاليد إلى الجحيم، المهم أن تكون نفسك وتستمتع. والنمرة ساخرة ومرحة، ومن الصعب أن نتذكر ماذا تدور عنه وسط هذه السخرية، لكنه يذكرنا: إنه مجرد تناول الطعام.

النمرة الثانية تحدث فى بداية النصف الثانى من الفيلم. لقد فشلت كل محاولات تعلم السر فى صنع شوربة للشعرية، ويأخذ جورو الأرملة تامبوبو إلى "الطبيب"، إنه رجل عجوز مشرد، يعيش وسط المشردين الذين بلا مأوى. إن الطبيب يترك مجتمع ذاك

ويذهب إلى حياته الجديدة، لأن جورو جنده لخدمة قضية تامبوبو. ولأن ابن تامبوبو جائع فإن أحد زملاء الدكتور، وهو "طاهٍ"، يأخذ الصبى إلى مطعم فندق، حيث يقتحم المطبخ ويبدأ فى صنع عجة الأرز له، إنه يطهو جيداً، والطبق الذى صنعه مضبوط تمامًا، ثم يهربان عندما يقوم حراس الفندق بتفتيش المطبخ الذى أضيئت فيه الأنوار بما يوحى أن هناك ما يريب. يهرب الرجل والصبى إذن، لكن بعد أن يكون الصبى قد حصل على وجبة عظيمة.

إن فكرة أن عبقرية الطهى تكمن فى مجموعة من المشردين تناقض تماماً المفهوم حول الطبقة الاجتماعية الراقية كما ظهرت فى النمرة الأولى. وفى الحقيقة أن الإحساس بوجود الفرد فى جماعة، والاحترام، والحساسية الجمالية والفنية للطهى، توحى جميعًا بعكس المشهد السابق حيث الامتثال والانتماء للطبقة هما شروط طريقة ونوعية الطعام.

ومرة أخرى، فإن هذه النمرة تحتشد بالمفارقة الساخرة، لكن المهم فيها هو الإحساس بما هو فنى حول الطعام، سواء فى صنعه أو تناوله. وكما فى النمرة الأولى، فإن هناك قدرًا كبيراً من عنصر المفاجأة، والمفاجأة من التصرف الفردى والقيم الفردية. وأيضًا مثل النمرة الأولى فإن هناك قدرًا كبيرًا من المرح، إن صنع العجة يتم تناوله كشىء مقدس كأنه خلق شىء أعظم بكثير، أو لعل المخرج إيتامى يريد أن يقول إن كل شىء يتوقف هنا، عند العين والفم، والمعدة، وفى النهاية فنحن ما نأكله وكيف نأكله، والإحساس هنا هو إن إيتامى يريد أن يرفع الطعام إلى مستوى الأصالة على كل المستويات.

خـاتمـة

سواء كان الهدف من النمرة هو التركيز على صوت صانع الفيلم، كما هى الحال مع إيتامى، أو تدمير توقعاتنا حول النمط الفيلم، كما مع أنج لى، فإن النمرة بأسلوب إم تى فى أداة قوية فى صندوق أدوات صانع الفيلم، واستخدامها يغير عادة من السرد التقليدى، والاستخدام الهادف لهذا التغيير يمكن أن يضيف معنى إلى السرد، كما فى فيلم سبيلبيرج "إنقاذ الجندى رايان"، أو يمكن أن ترفع من معايشتنا للإحساس والطابع النفسى ليصبحا أكثر أهمية من السرد، كما فى فيلم وونج كار واى، وفى كل الحالات فإن هناك تأثيراً قوياً لأسلوب إم تى فى.

الهوامش

(١) انظر مناقشة دراما الهايبردراما فى كتاب كين دانسايجر "مركزية ما بعد النمط الفيلمى" فى كتاب "الكتابة الشاملة للسيناريو"، بوسطن، دار نشر فوكال، ٢٠٠١، ص١٩٧–٢٠٨. والهايبردراما نمط فيلمى يؤلف كحدوتة ذات مغزى أخلاقى للبالغين. الحبكة هى الأهم فيها، وهى تتغير فى الطابع العام، وفى العادة فإنها بعيدة عن الواقعية، وتحتوى على عنصر خيالى ما. وهى تتصف بالصوت المميز لمؤلفها.

(١٣)

تغيرات فى سرعة الإيقاع

كان الإيقاع أداة مونتاجية أساسية منذ أن أتقن دى دابليو جريفيث مشهد المطاردة، وعلى الرغم من أن هدف جريفيث كان تحقيق ذروة درامية، فإن الهدف من الإيقاع أثبت أن له فوائد عديدة بمرور الزمن، وهذا التنوع يبدأ من سيرجى إيزنشتين، فبينما كان الفنانون التعبيريون الألمان مثل إف دابليو مورناو يحركون الكاميرا ليتفادوا المونتاج، بنى إيزنشتين فوق فكرة جريفيث عن الإيقاع، وجلب معه مونتاجًا أسرع ذا أهداف سياسية أكثر من الأهداف الترفيهية. وفى أفلام تحيى ذكرى الروح الثورية، مثل "الإضراب" و"بوتمكين"، والنزعة الجماعية كما فى "الخط العام"، فإن إيزنشتين صاغ نظريته عن المونتاج: والإيقاع، أو المونتاج المترى، كان من أهم سمات هذه النظرية.

كانت المسألة الجوهرية عند إيزنشتين هى الصراع، صراع البحار ضد ضباطه، والعمال المقموعين ضد حكامهم، والشعب ضد القيصر. واستخدم الإيقاع لكى يصنع تجاورًا بين القمع والفعل السياسى بطريقة غاية فى القوة، ولم يكن إيزنشتين يخشى من استخدام النزعة العاطفية المتضمنة فى علاقة المتفرج بالوسيط السينمائى، فالإيقاع يدعم النزعة العاطفية واستغلالها.

فتح إيزنشتين الباب أمام مسألة الإيقاع، ليدخل العديدون من صناع الأفلام من هذا الباب. فقد استخدم كينج فيدور الإيقاع على نحو فعال لكى يخلق توترًا جماليًا فى مشهد السيرة عبر الغابات فى فيلم "الاستعراض الكبير"، واستخدم والتر روتمان الإيقاع ليمسك بحيوية المدينة فى فيلم "برلين: سيمفونية مدينة عظيمة"، واستخدم فرانك كابرا الإيقاع لكى يضفى الحيوية على السرد المثقل بالحوار فى فيلم "لا يمكن أن تأخذها معك". ومع ذلك فإن القفزات الكبيرة فى هذا المجال لم تحدث إلا فى الخمسينيات، حيث تم شق طريق جديدة، توحى بأن الإيقاع يمكن استخدامه لأهداف أكثر تنوعًا، وذلك فى الاستخدام الديناميكى للإيقاع عند أكيرا كيروساوا فى "راشومون"، أو مشاهد ألفريد هيتشكوك المهمة فى فيلم "الرجل الذى كان يعرف أكثر من اللازم"، ثم فى عام ١٩٦٠ فى فيلم "سايكو".

يقدم كيروساوا فى "راشومون" أربع وجهات نظر للقصة ذاتها، وكل وجهة نظر تخص شخصًا بعينه، والتفسيرات تتراوح بشكل كبير، والأداة المونتاجية الأساسية هنا للتأكيد على اختلاف وجهات النظر هى إيقاع كل رواية من الروايات الأربع للقصة. وفى حالة هيتشكوك، فإن مشهد الحمام فى "سايكو" قد أصبح ثانى أشهر المشاهد فى تاريخ السينما، وجوهر المونتاج فيه هو تغير الإيقاع الذى يحرك المشهد من حالة التوقع، إلى عنف القتل، ثم إلى سكون الموت.

والتطور الثانى المهم فى استخدام الإيقاع يمكن رؤيته فى فيلمى ريتشارد ليستر لفريق البيتلز "ليلة يوم شاق" و"النجدة!". هنا تجد مزيجًا ديناميكيًا من الحركة، والقطع القافز، وتنوع وجهة النظر (المغنين، الجمهور، وسائل الإعلام)، وهذا المزيج خلق صورة سينمائية لحيوية الشباب والاستمتاع بالفوضوية، وليس هناك من شك فى أن الاستخدام الفعال للإيقاع فى هذه الأفلام أسرع بسرعة الإيقاع فى السينما، إن جاز التعبير، فبعد فيلم "ليلة يوم شاق"، أصبحت الإعلانات والأفلام الروائية أسرع إيقاعًا.

والخطوة التالية فى استخدام الإيقاع تبدو فى أحد المستويات عودة أو ارتداد لأفكار إيزنشتين، ففيلم "العصبة المتوحشة لسام بيكنباه، خاصة فى المشهد الافتتاحى والنمر المهمة فيه، مثل السرقة والمذبحة، تعتمد على تغير الإيقاع لخلق إحساس بفوضى العنف. انظر إلى مشهد الموت فى فيلم "بونى وكلايد"، الذى بنى عليه سام بيكنباه فى مشهد المذبحة التى تنتهى بمصرع آخر الرجال الأربعة فى "العصبة المتوحشة"، فهذا المشهد الأخير يبدو أنه الاستخدام الأقصى للإيقاع لتجميد المتفرجين فى كراسيهم وإثارة الرعب فيهم. وعند هذه النقطة يبدو الإيقاع مرتبطًا بأنماط فيلمية محددة، مثل القصة البوليسية فى "العصابة الفرنسية"، وفيلم العصابات فى "الوجه ذو الندبة"، وفيلم التشويق فى "الفك المفترس"، والفيلم الحربى فى "نهاية العالم الآن"، وفى كل نمط فيلمى، وفى كل فيلم، هناك هدف مختلف، ولكن هناك بشكل عام هدف مشترك، هو مزيج من الإثارة والبصيرة فى الذات الممزقة للشخصية الرئيسية.

ولعله لا يوجد صانع أفلام استطاع الجمع بين هذين الهدفين – الإثارة والبصيرة – مثلما فعل أوليفر ستون خلال عمله كمخرج طوال عشرين عامًا، من "سالفادور"، وعبر قتلة بالفطرة . إنه فى استخدام الإيقاع يبدو كأنه ينحدر مباشرة من سيرجى إيزنشتين من خلال سام بيكنباه، فالإيقاع بالنسبة لكل من هؤلاء المخرجين كان الاستراتيجية المونتاجية الأولى لحكاية قصة فيلم، وأراد كل منهم أن يحرك المتفرج عن طريق التزاوج بين أسلوب مونتاجى هجومى ومضمون سياسى، أو على الأقل مُسيَّس.

وعلى الرغم من أن الإيقاع أصبح مؤخرًا أكثر ارتباطًا بمخرجى أفلام الحركة، مثل ماكجى صاحب فيلم "ملائكة تشارلى"، وتونى سكوت فى فيلم رجل على نار"، فإن الاستخدام الأكثر هجومية للإيقاع كان عند جون وود فى معالجته من نمط أفلام الأكشن والمغامرات للفيلم البوليسى الذى يدور عن عالم العصابات عصابة القتلة البدلاء". بينما الاكتشاف الأكثر اتساقًا للإيقاع وإمكاناته فيوجد فى أفلام ستيفن سبيلبيرج، مثل "إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٨) و"حرب العوالم (٢٠٠٥). ومن أجل توضيح التغيرات فى استخدام الإيقاع، فسوف نتحول الآن إلى استخداماته فى الأنماط الفيلمية المختلفة، لنبدأ مع الدراما التسجيلية.

الإيقاع فى الدراما التسجيلية

صنع الأخوان جان بيير ولوك داردين فيلمهما "روزيتا" فى عام ١٩٩٩، ومنذ ذلك الحين استمرا فى تنقيح معالجتهما فى أفلام مثل "الابن" (٢٠٠٣) و"الطفل" (٢٠٠٥)، وأسلوبهما فى جوهره هو أسلوب سينما الحقيقة، الكاميرا المحمولة على اليد، وغياب الإضاءة والموسيقى.

وفيلم "روزيتا" قصة فتاة فى السابعة عشرة من عمرها، ويبدأ الفيلم بها مطرودة من عملها فى مصنع، ويتبع الفيلم محاولاتها العثور على عمل طوال الوقت، لكى تضمن مجرد المعيشة فى ساحة للبيوت على هيئة مقطورات، حيث تعتنى بأمها المدمنة خمراً. هناك الشاب ريكيت الذى يعمل فى كشك لبيع الكعك معجب بروزيتا، إنه يرتاح لها، ويحميها، لكنها فى النهاية تبوح بأسراره لرئيسه كى يطرده وتتولى هى العمل بدلاً منه، فقد كان ريكيت يقوم بصنع الكعك فى منزله ويبيعه فى الكشك لحسابه، مما يعد سرقة منه لصاحب الكشك. تنجح روزيتا فى مسعاها لكن الحياة صعبة، فتفقد العمل وينتهى الفيلم بها وقد فقدت اليقين حول المستقبل، فهى لا تعرف إذا ما كان عليها أن تستعيد صداقتها مع الشاب، أو تستمر فى حياتها على الكفاف.

الأماكن التى تدور فيها الأحداث هى مكان العمل، وكشك الكعك، وشقة الشاب، وساحة المقطورات، وهذه الأخيرة على نحو خاص تبدو ريفية ومنقطعة الصلة بالمدينة، وهناك نهر ذو قاع طينى يمر بالساحة، ويمثل تهديداً دائمًا لها، فليس هناك إحساس بصفاء الريف فى هذا الفيلم.

يعتمد الأخوان داردين على الكاميرا المحمولة الموضوعة بالقرب من الشخصيات، خاصة روزيتا، وهى لقطات قريبة، وطويلة زمنيًا. إن الأخوين يفضلان هذا النوع من اللقطات، لكنهما من حين إلى آخر يقدمان لقطات متوسطة ليسمحا بوجود شخصين داخل الكادر. والإيقاع يسرع بالاعتماد على القطع القافز، سواء داخل موقع التصوير، الواحد، أو بين موقع وآخر، وهما يستخدمان الإيقاع أساسًا لتصوير شراسة روزيتا فى وسائلها للحصول على ما تسميه "عملاً من أجل حياة عادية". ويتم تصوير هذه

الشراسة فى المشهد الافتتاحى للفيلم، لقد تم فصل روزيتا من العمل فى المصنع، ومقاومتها قوية لكى تبقى حتى أن الأمر يتطلب تدخل رجال الأمن لكى يطردوها، عندما لم تفلح محاولات رئيسها. إن الكاميرا المتحركة، والقطع القافز، وإيقاع تتابع اللقطات، تصور كلها على نحو واضح شراسة روزيتا، وهذه الصفة تبدو الهدف الرئيسى للإيقاع فى الفيلم.

الهدف الثانى للإيقاع فى الفيلم هو تصوير عدم استقرار حياة روزيتا، إن حالة أمها تؤدى بها إلى أن تتصرف تصرفات داعرة مع حارس ساحة المقطورات، وهو يزودها بالخمر فى الوقت الذى تحاول فيه روزيتا أن تجعلها معتدلة فى شربه. وتواجه روزيتا فى نقاط مختلفة من السرد مواقف مالية كئيبة، فعند إحدى النقاط تبيع ملابسها لأنها تحتاج المال، ومحاولتها تلك تؤدى بها إلى أسواق بيع الأشياء المستعملة. وعند نقطة أخرى من الفيلم تحصل على عمل كمساعدة للخباز الذى يمتلك كشك الكعك، لكن العمل ينتهى بعد أيام قليلة عندما يقرر الخباز أن يشغِّل ابنه الأخرق بدلاً منها. إن يأس روزيتا ورفضها أن تذعن للموقف يمثلان اللحظات اليائسة لهذه الشخصية، التى لا تريد شيئًا إلا حياة عادية. وعند كل هذه النقاط فى الفيلم، يستخدم الأخوان داردين الإيقاع لتصوير عدم استقرار موقف روزيتا. وتصرفاتها - من خلال سرعة الإيقاع أيضًا - توضح عمق رغبتها ويأسها. ومن النادر أن يقوم الإيقاع بالإيحاء بهذه القوة بالحياة الداخلية للشخصية على نحو ما نجح فيه هذا الفيلم.

الإيقاع فى أفلام التشويق

تميل الدراما التسجيلية كنمط فيلمى إلى التأكيد على صوت (أو وجهة نظر) صانع الفيلم، فالطريقة التى نشعر بها بالصراع بين رغبة روزيتا الشرسة فى حياة عادية، وبين عدم الاستقرار فى حياتها، تلك الطريقة هى المساحة التى يريد الأخوان داردين أن يعيش فيها المتفرج، كأنها مصيدة وجدنا أنفسنا فيها. لكن فيلم التشويق كنمط فيلمى له هدف مختلف تمامًا، وهدفه الأساسى هو الترفيه، لذلك فإن الإيقاع فيه يمضى فى طريق مختلف.

فيلم التشويق فى الجانب الأكبر منه قصة شخص عادى وجد نفسه فى ظروف غير عادية، وإذا لم يستطع أن يعرف من الذى يطارده ولماذا فإنه سوف يلقى مصرعه خلال فترة وجيزة، لكنه إذا انتصر؛ فسوف يصبح بطلاً. فى فيلم بول جرينجراس "تفوق بورن"، يكون البطل بورن شخصًا غير عادى، إنه قاتل محترف فى وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، لكن خصومه ليسوا بدورهم قتلة عاديين، فبورن هنا يجد نفسه مطاردًا من المخابرات الأمريكية ومن العصابات الروسية معًا. وقبل أن يبدأ فيلم التشويق ذاك فى أن يبدو فيلم مغامرات وأكشن فائقًا، يتم تقديم العديد من التفاصيل حول الشخصية والقصة من أجل إضفاء الملامح الإنسانية على الشخصية الرئيسية.

لقد فقد جيسون بورن الذاكرة، وماري- المرأة التى تعيش معه، تحاول أن تساعده على أن يستجمع ماضيه. إنه يعلم أنه قد قتل أناسًا ما، وهو يعلم أيضًا أن لديه غرائز تساعده على أن يحمى نفسه، لكنه لا يستطيع إنقاذ مارى. وهو فى الدقائق العشر الأولى من الفيلم يتلقى اللوم على قتله اثنين من عملاء المخابرات الأمريكية فى برلين، فقد زرع القاتل الحقيقى بصمة بورن فى مسرح الجريمة، وهو يطارد بورن فى جوا بالهند، حيث يحاول أن يقتل بورن، لكنه يقتل مارى. سوف يحاول بورن إيقاف عملاء المخابرات الأمريكية، الذين يعتقد أنهم يحاولون قتله، كما أنه سوف يستعيد ذكرى آخر مرة كان فيها فى برلين، حيث كانت مهمته الأخيرة هى قتل سياسى روسى منشق، وعندما وجد زوجة هذا الرجل فى الغرفة فإنه قتلها أيضًا. وعندما يدرك بورن تلك الأعمال التى قام بها فى ماضيه، يذهب إلى موسكو بحثًا عن ابنة هاتين الضحيتين، ويخبرها كيف مات والداها. إنهم قد قالوا إن والديها قد انتحرا، لذلك فإن بورن يأمل فى أن معرفتها الحقيقية سوف تساعدها. وفى موسكو تستمر مطاردة بورن، فى مشهد ذى سرعة فائقة، على يد قاتل مارى، الذى يلقى مصرعه خلال المطاردة.

ما يفيد أيضًا لإحساس القصة أن النساء فى الفيلم (مارى، باميلا ليدى ونيكى عميلتا المخابرات الأمريكية، وابنة الضحيتين الروسيتين، كل منهن تساعد بورن بطريقة أو بأخرى عندما تقابله، بينما كل الرجال (الروس والأمريكيين والألمان)

يقفون ضد بورن. والمخرج بول جرينجراس صنع أيضًا دراما تسجيلية فى فيلميه "يوم الأحد الدامى" و"يونايتد ٩٣"، ومعالجته فى "تفوق بورن" هى التعامل مع الأحداث والأشخاص بأكبر قدر ممكن من الواقعية، ويلعب الإيقاع دورًا مهمًا فى خلق هذا الإحساس بالواقعية.

فلنتأمل الآن الطريقة التى جسد بها جرينجراس نضال بورن ضد فقدان ذاكرته. يبدأ الفيلم بسلسلة سريعة من الصور، والتى يتم تقديمها على أنها شذرات من ذاكرة بورن، إنها صور عابرة لا تدل على شىء، لكنها معًا تعطى تفسيرًا منطقيًا. وكلما مضينا فى السرد، ومع عودة بورن إلى المدينة التى وقعت فيها الجريمة، وإلى الغرفة التى قتل فيها الدبلوماسى الروسى وزوجته، يبطئ الإيقاع، ويمنحنا مزيدًا من المعلومات. لكن الحركة بدءًا من الشذرات فى بداية الفيلم وحتى بعض الذكريات التى يستعيدها بورن - تصور كيف أن جرينجراس يفضل استخدام الإيقاع، إنه يستخدمنا ليجعلنا نفهم المشكلة الشخصية لبورن، وهى فقدان الذاكرة، ونفهم الوسائل التى يستعيد بها ذاكرته. إن الإيقاع هنا هو أساس تجسيد المشكلة وحلها. الهدف الآخر من استخدام الإيقاع هو تصوير مهارات بورن الغريزية فى البقاء على قيد الحياة، وهى مهارات قاتلة فى أحد المستويات، لكنها على مستوى رسم الشخصية تشير إلى مستوى التدريب الذى تلقاه ليجعله يتوقع التهديد ويتصرف حياله على الفور. هناك نقطة فى الفيلم يقوم بها موظفو الجمارك فى نابولى باحتجاز بورن، لأنه يسافر باسمه الحقيقى بدلاً من الهوية المفترضة التى يستخدمها فى العادة. إن عميلاً للمخابرات الأمريكية يدخل الغرفة ليستجوبه، ولا يستجيب بورن للاستجواب، وتأتى مكالمة تخبر العميل أن بورن يشكل خطرًا، وعندما يحاول العميل لمس مسدسه، فإن بورن سريع الحركة ينتزع منه المسدس ويقيده واثنين من شرطة الجمارك الإيطاليين.

إن هذه الغريزية التى يتسم بها بورن سوف تصبح أسرع عندما يزور "قاتلاً" آخر من المخابرات الأمريكية فى ميونيخ، إنه وهذا القاتل آخر اثنين من نوعهما على قيد الحياة، وكل منهما حذر من الآخر، وينجح بورن فى تقييد حركة الرجل، ومع ذلك تندلع

بينهما معركة حتى الموت، إنها تندلع بأقصى سرعة؛ لأن لها هدفًا محددًا: إن كل منهما يريد أن يبقى على قيد الحياة بقتل الآخر، والإيقاع لاهث تمامًا، للإيحاء بخطر ومهارة هذين الرجلين. إن هذه المعالجة المونتاجية استخدمت مرات عديدة فى الفيلم، وفى كل مرة تكون شديدة القوة، وتقنعنا بأن جيسون بورن ليس رجلاً عادياً.

الاستخدام الثالث للإيقاع، ولعله الاستخدام الأكثر دراميـة – فى هذا الفيلم من نمط الإثارة هو فى الحبكة. إن المشهد الذى تلقى فيه مارى مصرعها هو مشهد مطاردة بالسيارات فى شوارع جوا، والحوارى المظلمة، وفوق الجسر. يجب على جرينجراس الإبقاء على السرد واضحًا، وتصوير تصميم بورن على الهروب، بالإضافة إلى تصوير هدف القاتل وهو قتل بورن. إن جرينجراس يركز على تفاصيل مثل تغيير بورن مكانه على مقعد القيادة حتى يستطيع إطلاق النيران، فيطلق القاتل النار على من يقود السيارة فيقتل مارى. والإيقاع فى هذا المشهد يركز على الفوضى وعلى المصداقية، وطوال الوقت فإن هناك هذه اللقطات المهمة المطلوبة لتوضيح تطور السرد فى المشهد، وبذلك فإن الإيقاع يكون ملائمًا ومؤثرًا بالنسبة للأهداف السردية للشخصيات.

والفكرة المونتاجية موجودة على نحو ديناميكى فى مشهد الذروة، للمواجهة بين بورن والقاتل فى شوارع موسكو. إن المعلومات تفيد أن القاتل يعمل فى الخدمة السرية، وأن لديه اتصالات هاتفية تخبره بمكان بورن، وأنه يعلم كل شىء عن شوارع موسكو على عكس بورن الجريح (لقد أصابه القاتل برصاصة)، الذى يختطف سيارة أخرى ويهرب لينجو بحياته خلال شوارع المدينة. أضف إلى ذلك المطاردة السريعة التى تنتهى فى نفق تحت الأرض فى تبادل إطلاق النيران بين بورن والقاتل. وعندما يطلق بورن النار على إطارات سيارة القاتل، فإن السيارة تصطدم بعمود خرسانى وتتحطم.

إن إيقاع المطاردة هنا يختلف عن المطاردة بالسيارة فى فيلم "العصابة الفرنسية"، والذى كان هدفه تصوير التصميم المجنون لرجال الشرطة فى مطاردات رجل العصابات الفرنسى الذى حاول قتله. كما أنه يختلف أيضًا عن مشهد المطاردة فى فيلم "بوليت"

الذى يدور فقط حول الإثارة، لإثارة المطاردة فى شوارع سان فرانسيسكو ذات المرتفعات والمنخفضات. إن الإيقاع فى "تفوق بورن" يستخدم ليجعل المطاردة أكثر واقعية، وللحفاظ على وضوح السرد على الرغم من الفوضى الكامنة فى الحكاية، وجرينجراس ينجح فى تحقيق هذه الأهداف. ومثل الاستخدامات الأخرى للإيقاع فى الفيلم، فإن جرينجراس لا ينسى أبداً أن المونتاج فى خدمة فكرة إخراجية أكبر، وهى فى هذه الحالة جعل السرد يبدو واقعياً تماماً.

الإيقاع فى فيلم الأكشن والمغامرات

نمط أفلام الأكشن والمغامرات من الأنماط التى استخدمت الإيقاع كإحدى سماتها الرئيسية المثيرة، ومن أفضل الأمثلة على ذلك المشهد الافتتاحى والمطاردة بين الحصان والشاحنة فى فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود"، فالإيقاع هنا يزيد المطاردة إثارة وحيوية. والإيقاع يعمق التوتر فى فيلم مايكل باى "أرماجيدون"، وفيلم رولاند إيميرتش، كما أنه يضخم حالة الشخصية الرئيسية لكى يؤكد على بطولته الفائقة هو وزملاؤه، كما فى فيلم أنطوان فوكوا "الملك آرثر". لكن زانج ييمو يستخدم الإيقاع بطريقة مدهشة مرهفة فى فيلمه "البطل".

إن فيلم "البطل" يستخدم السكون والإيقاع جنباً إلى جنب لكى يخلق سمة أكثر شكلانية فى السرد، والفيلم يحكى قصة قاتل بلا اسم (يلعب دوره جيت لى)، إن ما يبدو على السطح أن الإمبراطور يكافئه على تخلصه من أكثر أعداء الإمبراطور قوة، وهم سكاى "السماء"، وفلاينج سنو (الجليد المتطاير)، وبروكين سورد (السيف المكسور). إنه يعطى الإمبراطور الرمح الفضى المكسور الخاص بسكاى، فيسمح له الملك بالاقتراب عدداً من الخطوات منه - (إن هناك مسافة لا يتخطاها من يقترب من الإمبراطور إلا بإذن منه - المترجم). وعلى الرغم من أنه تم تفتيشه جيداً، فإن اقترابه قد يعنى إمكانية اختطافه لسيف الإمبراطور وقتله به. وحدوتة الفيلم تمضى مع قيام البطل برواية كيف قام بالتخلص من أعداء الملك واحداً بعد الآخر، وكل قصة يحكيها تسمح له بالاقتراب بضع خطوات من الإمبراطور حتى تبقى عشر خطوات فقط، وفى تلك اللحظة يكتشف

القاتل أنه لا يستطيع أن يقتل رجلاً يمتلك ذكاء وبصيرة القائد. وفى النهاية يغادر القاتل القصر ويقتله رماة السهام التابعون للإمبراطور، إنه موت بطولى مثل موت الثلاثة الذين قتلهم، وينتهى الفيلم بالإشارة إلى عظمة الإمبراطور، الذى توحدت الصين فى عهده.

يبنى زانج ييمو فيلمه باعتباره تأملاً فى المعنى الحقيقى للبطولة، وعلى الرغم من تركيزه على القتلة الأربعة والإمبراطور، وعلى حبكة تدور حول رغبة الأربعة فى قتل الإمبراطور، فإنه أكثر اهتماماً بالحياة الداخلية لكل شخصية، أكثر من اهتمامه بحل عقدة الحبكة. وباختصار، فإن هذا الفيلم من نمط المغامرات والأكشن يدور حول الشخصية، والحياة الداخلية تتركز على عاطفة جياشة، سواء كانت حبًا لشخص آخر أو حب المرء لوطنه، ولكل شخصية من هؤلاء بمن فيهم الإمبراطور- لديه عاطفة جياشة تتملكه، وبالتالى فإن الحياة الخارجية - التى تعنى من الذى يفوز فوزًا ماديًا أو معنويًا - تصبح أقل أهمية من تلك العاطفة الداخلية الحارقة.

يستخدم زانج ييمو استراتيجية تخص الإيقاع لكى يجسد كلاً من الحياة الداخلية والحياة الخارجية. فلأن الحياة الخارجية أقل رهافة فإننا نتحول إلى سرعة الإيقاع، وهناك عناصر للحياة الخارجية، مثل معركة غزو جيش الإمبراطور، وحراس القصر يحمون الإمبراطور، ومعركة القاتل (البطل) ضد سكاى ثم فلاينج سنو، وهذه العناصر تتسم بالديناميكية ويتم تصويرها بكاميرا ساكنة، وبالكثير من القطع المتبادل بين اللقطات العامة جداً واللقطات القريبة، وهذا التجاور بين حجمى اللقطات يتسم بالديناميكية، لكن سكون وضع الكاميرا يغير الإيقاع، إنه ديناميكى لكنه شكلى، وبعيد تمامًا عن الفوضى التى يخلقها الإيقاع فى فيلم مثل "العصبة المتوحشة". إن الإيقاع هنا يضفى طابعًا أسلوبيًا على المعارك. ومن الواضح أن القوة الشخصية والقوة العسكرية على المحك، إنهما العاملان الحاسمان، لكن الإيقاع الشكلى لا يستغل التصادم بين الأشخاص الأقوياء أو الجيوش الحاشدة. وبدلاً من ذلك فإن الإيقاع يضع هذه القوة كلاً أمام الأخرى، ويخلق حالة من التساؤل بدلاً من الصراع، ومن الجمال بدلاً من القوة.

واستخدام زانج ييمو للإيقاع لخلق الحالة الداخلية للشخصية يستخدم أكثر رفاهية بكثير. إن القطع القافز هنا يحدث على وجوه الشخصيات. كان زانج ييمو يبحث عن الكشف عن العواطف الداخلية الحقيقية لها. ومن الأمثلة الكاشفة على ذلك هى المعركة بين سكاى والقاتل (البطل)، إن زانج ييمو يقطع بشكل قافز على العيون أو الوجوه فى زوايا مائلة، بحيث لا نرى الوجه كاملاً، وحتى لو ظهر الوجه الكامل فإن جزءًا منه يظل محجوبًا عنا. أو يختار ييمو أن يكون التركيز على الأسلحة، السيف أو الرمح، إنها تصبح جزءًا من جسد المحارب، وتتيح لنا فهم كيف يرى كل رجل سلاحه، إنه ليس أداة قتل، إنه جزء منه. ومرة أخرى فإن الإيقاع يكشف عن الحياة الداخلية لسكاى، ويستخدم زانج ييمو نفس المعالجة مع خطوط اللغة التى يجيد بروكين سورد فن رسمها. والهدف هو الابتعاد عن كون الشخص قاتلاً، والكشف عن أهم الخصائص فيه. إن استخدام الإيقاع فى الهجوم على مدرسة فن الخط، ورد فعل بروكين سورد على انهمار وابل السهام من جيش الإمبراطور، يدلان المتفرج بالكثير عن الحياة الداخلية لبروكين سورد، فالإيقاع لا يستخدم للكشف عن توتره، وإنما عن هدوئه الداخلى.

الإيقاع فى فن الموسيقى

سوف نتحول الآن إلى الفيلم الموسيقى، وهو نمط فيلمى يقوم جوهر السرد فيه على مفهوم تحقيق الأمنية، أو "الظهور فى العرض الموسيقى"، حيث الشخصية الرئيسية تعمل بالرقص أو الغناء، وهى إما مبتدئة جدًا وإما محترفة جدًا، والعرض سوف يبدأ، أو يعيد، الحياة الفنية للشخصية الرئيسية، ويحقق لها العلاقة مع الطرف الآخر الذى تحبه. (هنا تعبير الشخصية الرئيسية قد يعنى البطل الرجل أو البطلة المرأة - المترجم). وعلى مستوى الحبكة وعلاقة الشخصية بالطرف الآخر، فإن الشخصية تحصل فى النهاية على ما تريده.

ومعظم الأفلام الموسيقية الكلاسيكية، بما فى ذلك فيلم جورج ستيفنس "زمن رقصة السوينج"، أو فيلم ستانلى دونين "الغناء تحت المطر"، تتبع ما فعله

باسبى بيركلى مبكرًا، وتستخدم طريقة الميزانسين فى المونتاج، فهى تتحاشى الحبكة بقدر الإمكان لكى تسمح بظهور تصميم الرقصات، بدلاً من تجزئة الأداء واستخدام المونتاج. وبهذا المعنى فإن المونتاج يعتبر تدخلاً غير مرغوب فيه فى الأداء، وتحريك الكاميرا هو الاختيار المفضل. لكن كل هذا قد تغير مع فيلم بوب فوسى "كباريه" وفيلم "كل هذا الجاز" (وهو ليس فيلماً موسيقيًا بالمعنى الحرفى للكلمة)، ففى هذين الفيلمين أصبح الإيقاع إمكانية ديناميكية أدمجها فوسى مع تصميم الرقصات عندما تؤدى أغنية. جاء بعد ذلك ألان باركر وفيلمه "الشهرة"، وأدريان لين بفيلم "فلاش دانس"، وأصبح نوعًا من تناول إم تى فى إطارًا مهمًا لاستخدام الإيقاع بشكل فعال فى الفيلم الموسيقى.

وعندما صنع باز لورمان فيلمه "مولان روج!" (٢٠٠١)، تغير استخدام الإيقاع فى الفيلم الموسيقى مرة أخرى. كان هدف لورمان استخدام الإيقاع ليس لمجرد حبه لنمط الفيلم الموسيقى، ولكنه استخدام الإيقاع لكى يجسد فرحة الحب، وألمه، وعمق الرغبة. لقد كان يريد بالطبع أيضًا أن يجسد حب الأداء بالإضافة إلى الحب بين الشخصيات.

يحكى فيلم "مولان روج!" قصة كريستيان، الكاتب الذى يأتى إلى باريس لكى يكتب عن الحرب، لكنه لا يعرف أى شىء عن الحب، وفى مونمارتر يلتقى فى المسكن مع مجموعة من البوهيميين، مغنيين وراقصين وكتاب وموسيقيين. إن كاتب المجموعة مصاب بحالة تجعله ينام فى نوبات، لذلك فإنهم يطلبون من كريستيان كتابة عرضهم الموسيقى الراقص، وهم يريدون أن تلعب البطولة الممثلة والمحظية الشهيرة ساتين.

فى تلك الليلة فى المسرح، يقوم قائد المجموعة البوهيمية، تولوز لوتريك، بتقديم كريستيان إلى ساتين، وفى الوقت نفسه فإن هارولد زيدلر وكيل الفنانين ومدير العرض يريد أن يقدم ساتين إلى الدوق، الممول الثرى، الذى يملك تحقيق طموحات زيدلر المسرحية. إن ساتين تتصور فى البداية أن كريستيان هو الدوق نتيجة لسوء تفاهم، غير أنها تعرف فيما بعد أن الدوق هو الدوق الحقيقى، لكن بعد أن يكون كريستيان قد

وقع فى حبها، وسرعان ما تقع هى أيضًا فى حبه، بينما يحبها الدوق ويصاب بغيرة مجنونة تجاه كريستيان. إنه يمول العرض لكى يرضى ساتين ويشترى حبها، لكن الحب لا يمكن أن يُشترى، ويتحدى العاشقان الدوق، ويستمر العرض، لكن ساتين تموت بسبب مرض ليس له دواء، وتعلَّم كريستيان الكثير من الحب بما يكفى ليصبح كاتبًا.

قبل أن ندخل فى غمار الإيقاع والحب والغيرة، فإن من المهم أن ندرك أنه سواء كان الحب والغيرة بسبب العرض أو بسبب شخص آخر، فإنهما تُترجمان فى الحالتين إلى طاقة حيوية، وكذلك الرغبة والتنافس والكراهية، وهنا يصبح الإيقاع مهمًا، فالإيقاع بطبيعته يخلق طاقة أو توترًا عندما يتسارع، ويخلق هدوءًا عندما يبطئ. يؤسس لورمان فى البداية طاقة عندما يصل كريستيان بالقطار إلى باريس، إنه يشعر بالإثارة، وسواء كان مستمرًا فى سماع انتقاد أبيه لقراره الذهاب إلى باريس، أو مستمرًا فى البحث عن شقة فى مونمارتر، فإن استخدام لورمان للإيقاع يجسد شعور كريستيان بالإثارة.

وعندما يقابل كريستيان البوهيميين غريبى الأطوار الذين سوف يصبحون زملاءه وأصدقاءه، يُستخدم الإيقاع مرة أخرى، إنه ليس هذه المرة عن إثارة كريستيان، ولكن عن عدم تصديقه وجود هؤلاء الناس، ويتحول عدم التصديق إلى افتتان، ومرة أخرى فإن الإيقاع، مع تصميم المناظر وتصفيف الشعر والماكياج تحدد ملامح كل شخصية من هؤلاء الفنانين المشحونين بالعاطفة، والمستعدين لخوض معركتهم الثقافية، وتحقيق عرضهم الموسيقى.

وأخيرًا يأخذون كريستيان إلى المسرح لكى يقابل ساتين، إن هناك عرضًا يجرى الإعداد له، وهنا يسرع الإيقاع إلى درجة الهياج، وتمتزج الحركة والرقص والغناء والأداء والعاطفة كلما اقتربنا من الطبيعة الفنية المبتهجة للراقص أو المغنى، والإيقاع يجعل هذا المشهد من أكثر المشاهد ديناميكية فى الفيلم. ونحن المتفرجين، الذين لم

نحلم أبداً بأن نرقص أو نغنى بشكل محترف، نشعر ببهجة العرض طوال المشهد وإمكانات اشتراكنا فيه. إن المشهد إغواء للحواس، لقد انجذب كريستيان للعرض ونحن معه.

كما أن الإيقاع يستخدم على نحو قوى فى نهاية الفيلم فى نمرة روكسان، إن الهدف هنا هو تصوير ألم الحب، وهناك قدر كبير من الغيرة بين الكاتب المصاب بالنوم وكريستيان، وبالقطع المتبادل بينهما، وبين عشاق كل منهما، وبين صور خصومهم أو من يتصوران أنهم خصومهم، فإن لورمان يستخدم الإيقاع المتسارع لكى يصور شلال المشاعر التى تمزج بين الرغبة والغيرة. إن الألم واضح فى هذا المشهد، ولورمان يستخدم الإيقاع لكى يبين مدى انغماس الشخصيات فى آلامها. ومرة أخرى فإن لورمان يستخدم الإيقاع على نحو أوبرالى لكى يحدد المشاعر، وهى الغيرة فى هذه الحالة، وكانت فى السابق المتعة والرغبة. وفى كل الحالات يلعب دوراً مونتاجياً فى صياغة مشاعر الشخصيات.

خاتمة

فى هذا الفصل استعرضنا مجموعة كبيرة من استخدامات الإيقاع. وعندما يرتبط الإيقاع بنمط فيلمى، فإنه يعمق معايشة المتفرج لكل من الدراما التسجيلية، وفيلم الإثارة والتشويق، وفيلم الأكشن والمغامرات، والفيلم الموسيقى. لقد اتسعت إمكانات الإيقاع، وأصبح استخدامه الآن أكثر تعقيداً ولم يعد خشناً كما كان فى السابق. وعلى الرغم من أن هناك الكثير مما حدث منذ دخول جريفيث لأول مرة إلى عالم الإيقاع، فإنه يجب علينا ألا ننسى إسهامات هؤلاء الرواد الأوائل، مثل جريفيث وإيزنشتين.

(١٤)

مواءمــة الأســلوب

الجزء الأول:

المحاكاة والإبداع

سوف نكتشف فى هذا الفصل ظاهرة جديدة، وهو الفيلم الذى يخلق أسلوبه من سياق الحياة السينمائية وليس من الحياة الحقيقية. إن هناك نتيجة مزدوجة لذلك: الافتراض من جانب المتفرج أنه يعلم مثل هذه الأشكال السينمائية، مثل فيلم العصابات أو الويسترن أو فيلم العرب أو المغامرات، وأن المحاكاة الساخرة أو التحوير لهذا الشكل الفيلمى يخلق شكلاً جديداً، وتجربة جديدة بالنسبة للمتفرج. إن هذا الأسلوب الذى يحاكى ويبدع فى وقت واحد مرتبط بالتجربة الإخراجية القصيرة وإن كانت مؤثرة عند كوينتين تارانتينو صانع أفلام مثل "كلاب المستودع" (١٩٩٢) و"قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤). ولكى نحدد مدى المحاكاة ومدى الإبداع، سوف نتأمل فيلم ميلكو مانكيفسكى "قبل المطر" (١٩٩٤)، وهو مثل "قصة شعبية رخيصة" مؤلف من ثلاث قصص فى فيلم واحد.

ولكى نرى سياق فكرة الأسلوب والمحاكاة والإبداع وعلاقة كل منهما بالآخر، فسوف نتحول أولاً إلى أمثلة مبكرة لصانعى أفلام كان أسلوبهم متميزاً.

السـرد والأسلـوب

يمكن للأسلوب فى حد ذاته أن يسهم فى السرد، أو يمكن أن يقوض السرد إن لم يكن له هدف درامى واضح. والعناصر الأسلوبية الأكثر وضوحاً بالنسبة للمتفرج هى عناصر التكوين: وضع الكاميرا، والحركة، وعلاقة الناس والأشياء فى مقدمة الكادر وخلفيته، والإضاءة، والصوت، وبالطبع المونتاج. وقد يختار المخرج الاعتماد على المونتاج والإيقاع لكى يوضح السرد، وقد يتحاشى المونتاج ويفضل تحريك الكاميرا واستخدام مستويات الكادر. والأغلب أن يرتبط الأسلوب بالتكوين، سواء كان طبيعياً أو أسلوبياً، لكن للمونتاج أسلوبه الخاص به، الذى يتراوح بين العرض المباشر للحكاية، أو الاعتماد على الحذف البلاغى، أو خلق صور مجازية.

وهناك مخرجان لهما أسلوب مميز يخدم السرد على نحو مؤثر، وهما ماكس أوفولس وجورج ستيفنز. ففى فيلم "المتلبس" (١٩٤٩) يستخدم أوفولس تكوينات الكاميرا لكى يخلق أسلوباً يجسد السرد على نحو جميل، هناك امرأة جميلة تدعى ليونورا (باربرا بيل جيديس) تريد أن تتزوج من رجل ثرى وتنجح فى ذلك، إنها تتزوج من سميث أولريج (روبرت رايان) الذى يتضح أنه سادى وقاسٍ، فتهرب وتعمل لدى الدكتور كينادا (جيمس ميسون) فى منطقة فقيرة من نيويورك، إنهما يتحابان، وهكذا يتأسس مثلث الزوج والزوجة والعشيق. هل سوف تجد السعادة، أم أن هدفها الرئيسى أن تكون ثرية سوف ينتهى إلى الدمار؟ يستخدم أوفولس تكوينات وسميث فى البداية لكى يُظهر تفوقه عليها، وكلما كانا معاً فإن التكوين لا يوحى بالحب وإنما بالتحكم من جانبه فيها. وفى بداية الفيلم استخدم أوفولس تكويناً مشابهاً عندما كان يزور سميث طبيبه النفسى، لكن التكوين هنا يوحى بقوة وسلطة الطبيب. وفى هذا المشهد، يصاب سميث بالضيق؛ لأن الطبيب يؤكد له أنه لن يتزوج من الفتاة، فيقرر أن يترك التحليل النفسى ويستكمل الزواج لكى يؤكد للطبيب أنه هو الذى يسيطر على الموقف وليس الطبيب، لكن التكوين يؤكد العكس تماماً.

وفى جزء لاحق من الفيلم، عندما تترك ليونورا زوجها، فإنها تعمل لدى الدكتور كينادا، وفى إحدى الليالى يصحبها للعشاء، إنه يراقصها، ويعرض عليها الزواج، فتخبره أنها تحبه لكن عليها أن توضح بعض الأمور عن حياتها (زواجها من أولريج وحملها الذى اكتشفته لتوها). إن التكوين هنا يجسد العلاقة بينهما فى لقطة واحدة، إذ يحرك أوفولوس الكاميرا بينما العاشقان - فى لقطة قريبة - يرقصان فى ساحة الرقص المزدحمة، وتلك اللقطة الرقيقة الرشيقة تدل على كل شىء حول علاقتهما فى المستقبل.

تستخدم اللقطة التالية ثلاثة مستويات، ففى مقدمة الكادر نرى مكتب ليونورا، وعندما تتحرك الكاميرا بانوراميًا إلى اليسار نرى طبيبًا مولدًا، وعندما تتحرك إلى الناحية الأخرى نرى دكتور كينادا. إن الرجلين يتحدثان عن اختفاء ليونورا وعرض كينادا عليها بالزواج. إن الطبيب يعرف أنها حامل، فينصح كينادا بأن ينساها. إن الكاميرا تتحرك بانوراميًا فى اتجاه اليمين واليسار على الأقل مرتين، لكن مكتب ليونورا موجود دائمًا فى لقطة قريبة أو فى وسط الكادر، وبالتالى فإننا لا ننسى أبدًا عمن يدور الحوار، ليونورا. إن هاتين اللقطتين تستخدمان الحركة، ووضع الكاميرا، والتكوين، لخلق إحساس بعلاقة كاملة، وهذا أسلوب يخدم بذكائه الهدف السردى.

وفى فيلم جورج ستيفنس "مكان تحت الشمس" (١٩٥١)، يكون الهدف أكثر تعقيداً. إن جورج إيستمان (مونتجمرى كليفت) يحضر إلى الشرق بحثًا عن عمل لدى عمه الثرى، لقد كان والداه فقيرين متدينين، وهو قادم من طبقة أخرى على الرغم من أنه من العائلة نفسها. فى مشهد فى بداية الفيلم، يكون جورج مدعواً إلى منزل عمه، لقد وصل جورج لتوه إلى المدينة، ويشترى بذلة، ثم يذهب إلى منزل عمه وعائلته. إن زوجة عمه ووالديها يتعاملون معه بتعالٍ لأنه ابن عمهم الفقير. ولكى يؤكد ستيفنس على وضع جورج إيستمان المتواضع فإنه يجعله يدخل المنزل كأنه يدخل كهفًا ذا عمق، وفى مقدمة الكادر يجلس أفراد العائلة الأثرياء، وعمه هو الوحيد الذى يمد يده إليه ليصافحه. وفى صور ذات تكوين متقن، يصور ستيفنس وحدة جورج إيستمان وعزلته فى علاقته

بالآخرين هنا، وستيفنس يستخدم وضع الكاميرا والبؤرة العميقة، إن جورج إيستمان فى خلفية الكادر، أما العائلة فتحتل المنتصف بينما جورج موجود دائمًا على الجانب. وعندما تصل الضيفة الأخرى أنجيلا فيكرز (إليزابيث تيلور) فإنها تدخل الغرفة برشاقة حتى دون أن ترى جورج إيستمان. وهكذا ولاستخدام التكوين وأوضاع وحركة الممثلين داخل المكان يوحى ستيفنس بأن جورج إيستمان شخص منسى، إنه ببساطة لا يملك وضع الاستحقاق أن ينتسب لهذه العائلة، مرة أخرى فإن أسلوب التكوين يؤكد على فكرة السرد.

الأسلوب من أجل الأسلوب

لا يحدث دائمًا أن يقوم الأسلوب بدعم السرد، فكثيرًا ما يمثل الأسلوب بديلاً عن سرد ضعيف أو قصة ضعيفة، أو يكون من وجهة نظر المخرج تعديلاً كبيرًا ضروريًا للتأكيد على الحدود القصوى لأفكار القصة. ولكى نكون أكثر تحديدًا فيما يخص الأسلوب، فإننا نحتاج إلى أن ندرس أفلامًا مثل "ساتيريكون فيللينى" (١٩٧٠)، أو فيلم كورنيل وايلد "الساحل الأحمر" (١٩٦٧) لكى نرى كيف يطغى الأسلوب على المضمون. ومن ناحية أخرى، فإن الأسلوب فى الفيلم الأول يعبر عن رؤية المخرج فى روما القديمة، ويعبر فى الفيلم الثانى عن رؤية المخرج فى الحرب، وفى الحالتين فإن "الحدود القصوى" كانت تعبيرًا مخففًا لوصف رؤية المخرج، فهناك حالات لا ينجح فيها ذلك مثل "ساتيريكون فيللينى"، ولكن هناك حالات أخرى، مثل فيلم ريتشارد ليستر "بيتوليا" (١٩٦٨) يطغى الأسلوب فيها تمامًا على مضمون الفيلم.

والمثال الواضح على فيلم له حكاية ضعيفة وأسلوب مميز هو فيلم أورسون ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨)، وهو أحد أفلام ويلز العظيمة. إنه يحكى قصة جريمة قتل وتحقيق فى مدينة على حدود تكساس، وهى قصة تبدو مبتذلة عندما ترويها، لكن بداية الفيلم بلقطة تستمر ثلاث دقائق تتبع فيه الكاميرا الحدث، حيث تُزرع قنبلة فى سيارة على الجانب المكسيكى من الحدود، وتنتهى اللقطة بانفجار القنبلة فى الجانب الأمريكى،

هذه البداية هى ببساطة "ضربة معلم". وخلال هذه اللقطة، يقدم ويلز أيضًا الشخصية الرئيسية وهو المحقق المكسيكى فارجاس (تشارلتون هيستون). وهناك مشاهد فى الفيلم تعتبر تجربة مميزة فى الأسلوب، مثل قتل تاجر المخدرات المكسيكى الكبير (أكيد تاميروف) على يد المأمور (ويلز)، والاعتداء على زوجة فارجاس، ثم موت المأمور المدان. استخدم ويلز بشكل مفرط العدسات ذات الزاوية الواسعة، ووضع الكاميرا أسفل مستوى البصر، ووجود عناصر الصورة مكدسة فى مقدمة الكادر، وبذلك خلق أسلوبًا ملائمًا تمامًا للفيلم نوار أكثر من كونه قصة بوليسية. إنه أسلوب شديد البهرجة، وفى قوته يكمن شئ يفتقده السرد: الإقناع.

والمثال على الأسلوب شديد الإثارة للمشاعر هو فيلم ستانلى كوبريك "برتقالة آلية" (١٩٧١)، والقصة عن إنجلترا مستقبلية تحتشد بعنف الشباب والحكومة التى تسيطر على العقول. ومعالجة كوبريك لرواية أنطونى بيرجيس تكمن فى استخدام أسلوب مضاد للحدث. إن الكاميرا تتحرك بانوراميًا بشكل تدريجى على اغتصاب يحدث أمامنا، واللقطات القريبة جدًا للهجوم والتى تركز على عينى الرجل تدفعنا للتعاطف لأن من يقوم بالاعتداء يصبح هو الضحية. إن كوبريك يحرك الكاميرا وعدستها بشكل شديد الاتزان على نحو غير موجود مطلقًا فى السرد، وفى النهاية نكون قد أُنهكنا بسبب العنف وبسبب الأسلوب الذى يحمل مفارقة، لنبقى لنتأمل عالمنا ومستقبله.

والمثال الثالث على أسلوب يطغى على الموضوع هو الفيلم الذى يتناول ما يحدث للعالم بعد تدميره "اثنا عشر قردًا" (١٩٩٥). إننا نعرف المخرج تيرى جيليام جيدًا بفيلمه "البرازيل" (١٩٨٥)، وهو قصة أخرى شديدة الأسلوبية عن المستقبل، وتصور المستقبل والحاضر من خلال عدسة عين السمكة، حيث يسود التشويه فى كل مكان. هل يستطيع المرء أن يمنع المستقبل من أن يحدث؟ هل من المقدر علينا جميعًا أن نصبح ضحايا المستقبل؟ تلك هى القضايا المحورية فى "اثنا عشر قردًا". إن البحث الجيولوجى، والثروة، والطب النفسى، كلها تشكل سلسلة مترابطة من الجنون الذى صنعه الإنسان، ويقضى مسبقًا بمصير العالم بالفناء. هناك القليلون من المخرجين، فيما عدا جون فرانكينهايمر فى فيلم "ثوان" (١٩٦٦)، اعتمدوا بهذه الكثافة على العدسة المشوهة لكى

ننظر إلى السرد من خلالها. ونتيجة استخدام عدسة تجعل العالم أقل طبيعية، وأكثر تشوهاً، هى خلق مسافة بيننا وبين السرد، بينما ننحاز بقوة إلى التجربة البصرية غير الطبيعية إلى درجة هائلة. والنتيجة هى أننا نصبح أقل اندماجًا، وربما نفقد أيضًا الرسالة عن العالم بعد دماره، وتلك هى نتيجة المبالغة فى الأسلوب.

كسر التوقعات

ربما ليس هناك مخرجون يمثلون كسر التوقعات مثل الثلاثى الذى يعمل بروح السينما المستقلة: مارتين سكورسيزى، وسبايك لى، وأوليفر ستون.

استخدم مارتين سكورسيزى فى فيلمه "الثور الهائج" (١٩٨٠) المجاز لكى يخلق أسلوبًا. إنها قصة رجل كانت عدوانيته كملاكم يسعى للفوز امتداداً لحياته، والمجاز الذى يستعيره سكورسيزى هو من الأوبرا، إن أوبرات القرن التاسع عشر كانت تحتوى على رقص باليه داخل الأوبرا، وباستخدام موسيقى فيردى من أوبرا "ضربة القدر" يبدأ سكورسيزى فيلمه مع الملاكم لاموتا (روبرت دى نيرو) وهو يستعد للمباراة، وفى حركة بطيئة نرى جمال حركات الجسد للذراعين والقدمين حتى أنها تبدو مثل رقصة باليه، والتركيز هنا يكون على "الجمال"، وفى جزء لاحق من الفيلم، عندما يدخل لاموتا بالفعل حلبة الملاكمة، يتحول الأسلوب إلى الصدام الجدى والقسوة، لكن طريقة تصوير الملاكمة على الحلبة يجعلها مرحلة أخرى من البالية، مرحلة المعركة.

إن مجاز سكورسيزى الذى وضعه على موسيقى فيردى يخلق مستوى من المعنى لحياة لاموتا، يدفع القصة إلى ما وراء حكاية سيرة حياة جيك لاموتا، بطل وزن خفيف المتوسط، يدفعها إلى معركة للعمالقة، أو الآلهة، أو الملوك، وهى المعركة التى توحى فى العادة بالموضوع المحورى للأوبرا. إن اختيارات سكورسيزى الأسلوبية هنا تكسر التوقعات بأن فيلم "الثور الهائج" سوف يكون فيلم ملاكمة عن ملاكم شهير، وإن كانت له نقاط ضعفه كإنسان. وعندما يكسر سكورسيزى توقعاتنا فإنه يخلق أوبرا معاصرة تعادل أوبرا فيردى "ضربة القدر".

سبايك لى يتحدى التوقعات فى الكثير من أفلامه، ففيلم "حمى الأدغال" (١٩٩١) له أسلوب مميز، يصور فيه سبايك لى حياة عائلتين، الأولى: أمريكية أفريقية والأخرى: أمريكية إيطالية، والحدث الذى يشعل شرارة السرد هو الحب بين الرجل الزنجى والمرأة البيضاء. إن أسلوب الفيلم بعيد تمامًا عن النزعة التسجيلية، فعندما يتحدث رجلان إلى بعضهما البعض يصورهما سبايك لى بزاوية كاميرا تضفى عليها البطولة فى لقطة متوسطة. إن خلفية الكادر هى وحدها التى تتحرك، وهذه اللقطة الأسلوبية تدفعنا إلى التفكير فيما يقوله الرجلان أكثر من انشغالنا بما نرى. وفى جزء لاحق من الفيلم، يقوم البطل بالذهاب إلى وكر لتعاطى المخدرات بحثًا عن أخيه، وفى مشهد يشبه سلسلة من لوحات هيرونيموس بوش (فنان تشكيلى هولندى من النصف الثانى من القرن الخامس عشر، كانت رسومه تستعين بالصور الأخلاقية من أجل تحقيق مغزى أخلاقى أو دينى - المترجم). إن الصورة غير الواقعية، لكن القوة تأتى من الإحساس بمدى الابتعاد عن الواقع بالنسبة للموجودين فى الوكر. إن ما نتوقعه من سبايك لى فى هذا الفيلم هو استكشاف الصورة النمطية لعلاقة الجنس بين رجل أسود وامرأة بيضاء، لكن ما نحصل عليه بدلاً من ذلك هو تأمل العنصرية، والعائلة، والحب، والمسئولية. وباستخدامه هذا التناول شديد الأسلوبية فإنه يكسر توقعاتنا، ويمنحنا تجربة أكثر بكثير.

أما أوليفر ستون فإنه يعتمد دائمًا على الأسلوب القوى، إنه يستخدم الإيقاع، والكاميرا التى لا تتوقف عن الحركة، والكثير من اللقطات القريبة، ومن الواضح أنه يستخدم الأسلوب ليركز على رؤيته الخاصة للموضوع الذى يتناوله: الحرب، والسياسة، والقضايا المثيرة للجدل فى التاريخ الأمريكى. إنه مخرج لا يعرض قضية، كما يفعل فريد وايزمان فى أفلامه التسجيلية، وبدلاً من ذلك فإنه يستخدم الأسلوب لكى يقنعنا بوجهة نظره فى القضية، وأسلوبه يكون من القوة بحيث يكون السؤال الوحيد الذى يطرحه المتفرج هو: لماذا لا يقوم كل المعلنين فى أمريكا بالوقوف فى صف واحد ليطلبوا من أوليفر ستون أن يخرج إعلاناتهم؟!

إن ما نتوقعه من أوليفر ستون هو الاستمرار فى الإفصاح الدائم عن وجهة نظره القوية، ومع ذلك فإنه فى فيلم "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤) قام بتوسيع اختياراته الأسلوبية إلى الدرجة التى لا نعرف فيها ما الذى نتوقعه منه. كيف لمخرج اشتهر بأسلوبه المفرط أن يجد أسلوباً أكثر مبالغة؟ فى ضوء مادة الموضوع، وهى شابان قاتلان يستمران فى عمليات القتل، تتبعهما وتستغلهما وسائل الإعلام، وهما بالتالى يقومان باستغلال وسائل الإعلام، فى ضوء هذا الموضوع يستبق ستون السؤال حول توحدنا مع القاتلين، وذلك باستخدام أسلوب إم تى فى، والكارتون، وكوميديا الموقف التليفزيونية، بالإضافة إلى استخدامه شكل الجرائد السينمائية بالأبيض والأسود بألوان زخرفية صاخبة. إن فيلم "قتلة بالفطرة" منقوع فى الأسلوب، ومع ذلك فإننا نستثار بتلك الرؤية ما بعد الحداثية لعالم وسائل الإعلام فى أمريكا اليوم. إن ستون يستخدم خط القصة الذى يحكى عن صعود وسقوط عاشقين قاتلين، لكى يقدم لنا أسلوباً يخلق هجاء ساخراً عن علاقة الأمريكيين بالسلاح والعنف. وقليل من الأفلام هى التى استخدمت هذا الإفراط فى الأسلوب لكى تخلق تفسيراً جديداً للحلم الأمريكى والكابوس الأمريكى، ويتفوق ستون فى ذلك على نفسه بأن يذهب إلى ما وراء توقعاتنا حول الإفراط فى الأسلوب، ليجد أسلوباً ملائماً لرؤيته الموضوع.

المحاكاة مقابل الابتكار

هناك حدود فاصلة بين المحاكاة والابتكار، فالمحاكاة ببساطة تشير إلى شىء آخر تحاكيه، وسبقت لنا رؤيته، والمعنى المتضمن هو أننا رأينا ذلك كثيراً، لقد أصبح نوعاً من "الكليشيه"، ومعركة تبادل الرصاص فى فيلم جورج ستيفنز "شين" (١٩٥٣)، فالمعركة بين شين (آلان لاد) وخصمه (جاك بالانس) يتم تصويرها بطريقة دقيقة تشير إلى العديد من معارك تبادل الرصاص التى رأيناها فى أفلام سابقة، وتكون النتيجة متوقعة مسبقًا، لأنها تقوم على المحاكاة. إن هذا لا يعنى أن "شين" كفيلم يعتبر غير مبدع، لكن ستيفنز احترم أسطورة الويسترن، وأكد فى هذه القصة على أن البدائية لن

يكون لها مكان عندما تحل المدينة، غير أن المعركة ذاتها تقوم على محاكاة المعارك المماثلة فى أفلام الويسترن.

هناك أيضاً معالجات أحدث لمعركة "أوكيه كورال" (موقعة حدثت في أكتوبر ١٨٨١ فى ولاية أريزونا، وتعتبر من أشهر المعارك فى الغرب الأمريكى بين رعاة البقر ورجال الشرطة - المترجم)، مثل فيلم جون فورد "عزيزتى كليمنتين" (١٩٤٦)، أو المعركة فى نهاية فيلم هوارد هوكس "ريو برافو" (١٩٥٩). وبعض أفلام الويسترن تفضل الإشارة إلى أفلام سابقة، فمصرع رجل المناجم فى المدينة فى فيلم كلينت إيستوود "الفارس فى الرداء الأزرق الشاحب" (١٩٨٥) يشير إلى مصرع أحد ساكنى المستعمرات فى الغرب الأمريكى فى فيلم جورج ستيفنز "شين". وهناك آخرون يفضلون المحاكاة الساخرة لأفلام سابقة، مثل مشهد القطار فى بداية فيلم سيرجى ليونى "كان ياما كان فى أمريكا" (١٩٨٤) يشير إلى المشهد الافتتاحى فى فيلم فريد زينيمان "عز الظهيرة" (١٩٥٢). المهم هنا هو أنه لكى تخلق بصيرة جديدة لوجهة النظر، فإن المحاكاة الكاملة المباشرة لن تحقق لك ذلك، ولابد أن تغير السرد أو الأسلوب البصرى للمشهد لكى تجعله يبدو جديداً. إن الطول الشديد لمشهد القطار فى فيلم سيرجى ليونى يخلق توتراً حول وصوله المتوقع بنفس قدر وصول القطار فى فيلم "عز الظهيرة"، لكن طول المشهد، والتفاعل الهائل بين اللقطات القريبة جداً واللقطات العامة جداً فى فيلم ليونى تجعل مشهد القطار، وما يليه من تبادل إطلاق النار، مقدمة ملائمة للملحمة التى سوف نراها فيما بعد، إن ليونى يصنع شيئًا جديداً بمحاكاة مشهد شهير من فيلم ويسترن سابق عليه.

(ملاحظة للمترجم: الفقرة السابقة تتناول فيلم سيرجى ليونى "كان ياما كان فى الغرب الأمريكى" الذى عرض فى عام ١٩٦٨، وليس فيلم "كان ياما كان فى أمريكا" الذى عرض فى عام ١٩٨٤).

وما أراه هنا هو أن هناك علاقة بين المحاكاة والابتكار، لكن على صانع الفيلم أن يدرك أن اندماجنا مع المحاكاة يعتمد على كونها تبدو جديدة ومبتكرة.

إن قلب هذا الفصل يكمن فى النجاح الهائل والجديد لفيلم مثل "قصة شعبية رخيصة" لكوينتين تارانتينو، ففى ضوء الشكل الكلاسيكى للقصص يصبح الفيلم فيلم عصابات كلاسيكيًا فى جذوره النمطية، لكن المقارنة تنتهى هنا. إن تارانتينو يشعر بالحرية فى إقامة علاقات بين فيلمه وبين الأفلام والتليفزيون فى الثقافة الشعبية، ويشير أحد الشخصيات إلى نفسه بقوله: "أنا مدافع نافارون" (فى إشارة للفيلم المعروف بهذا الاسم - المترجم)، وهناك شخصية أخرى تصور محاربًا قديمًا فى فيتنام أطلق سراحه من الأسر حديثًا، ويقوم بدوره كريستوفر والكين، وهو يحكى قصة عن احتفاظه بساعة ذهبية أثناء أسره، والإشارة هنا إلى فيلم كان مؤثرًا فى حياة والكين الفنية، وهو فيلم مايكل شيمينو "صائد الغزلان" (١٩٧٨) الذى جسد فيه دور أمريكى يحارب فى فيتنام ويأسره الفيتناميون.

وفى موضع آخر من الفيلم هناك مطعم يديره شخص يقلد إيد سوليفان، والجرسون بادى هولى، والجرسونة مارلين مونرو، ويقلد أحد الممثلين ريكى نيلسون. وكما أن نمط فيلم العصابات هو أحيانًا مرجع فيلم "قصة شعبية رخيصة"، فإن الثقافة الشعبية منذ عام ١٩٥٠ تعتبر مرجعًا مهمًا آخر.

وإذا كان ذلك هو فقط مزايا السرد، فإنه لا يبقى إلا القليل لكى نتحدث به عن الفيلم، لكن الفيلم يدور حول ثلاث قصص، ومقدمة، وخاتمة، والمقدمة يتم استكمالها فى الخاتمة فيما يخص الزمن، لذلك فإن الإطار الزمنى للفيلم يشبه الدائرة أكثر من كونه خطًا مستقيمًا، ويستخدم تارانتينو هذا الإطار لكى يكسر توقعاتنا عن المعالجة الخطية لنمط فيلم العصابات. وإذا سار الفيلم فى مسار خطى، فإنه سوف يتبع خط الصعود والسقوط، أما فى حالة هذا الشكل الدائرى للخط القصصى فإن تارانتينو يستطيع أن يتأمل مسار المتعة والعمل فى عالم العصابات، وكلاهما مشحون بالقدرية التى تؤكد على هشاشة الحياة، كما أنها بالنسبة لشخصية جول (صامويل جاكسون) سوف تجعله يتوقف عن العمل فى هذا العالم ويسعى إلى حياة أكثر روحية.

الخط القصصى هنا هو فى الحقيقة ثلاثة خطوط قصصية: فينسينت فيجا وزوجة مارسيللوس والاس، والساعة الذهبية، وموقف بونى. والشخصيات فى كل قصة سوف تظهر فى القصص الأخرى. القصة الأولى هى قصة فينسينت فيجا (جون ترافولتا) الذى يمضى مع رفيقه جول لقتل بعض الشباب من وسطاء التجارة فى المخدرات الذين خانوا التاجر الذى يوظفهم مارسيللوس، والجزء الثانى من هذه القصة هو "الموعد الغرامى" بين فينسينت وزوجة مارسيللوس التى تدعى ميا (أوما ثورمان). (وضع المؤلف عبارة "الموعد الغرامى" بين قوسين لأنه ليس كذلك بالفعل، لقد تم تكليف فينسينت بتسلية ما، لكن المواقف تجعله يقف على حافة الخطر على حياته - المترجم). إن ميا تأخذ جرعة مخدرات زائدة، وينقذها فينسينت بمساعدة تاجر المخدرات الذى يتعامل معه (إيريك ستولتز). والطابع العام لهذه القصة الأولى هو النشوة التى تشبه تعاطى المخدرات. إن القاتلين فينسينت وجول يتعاملان مع عملهما فى القتل كأنهما راهبان يتأملان قيم الحياة والولاء، والجزء الثانى من القصة يشبه دوار تعاطى الكوكايين، والإغراء بدون جنس، لكن اللعب بالنار - سواء كان الجنس أو المخدرات - له عواقبه، وفينسينت واعٍ دائمًا بأن يفعل الشىء الصحيح، وألا يتجاوز الخط، فالحفاظ على الذات هى فلسفته فى مهنة حيث يكون بعد النظر فى اتخاذ الخط المستقيم.

أما القصة الثانية فهى عن باتش (بروس ويلز)، إن ساعته الذهبية قد تم توارثها عبر أجيال فى عائلته من الجنود الذين ماتوا فى بطولة. فالساعة تمثل بالنسبة له أباه، وجده اللذين لم يعرفهما أبدًا، وهو ملاكم اتفق أن يخسر بإرادته من أجل مارسيللوس، زعيم عصابة المخدرات فى لوس أنجلوس، لكنه يفوز بالمباراة وبالمال الذى وضعه فى الرهان عليها. لكن مارسيللوس يريد الآن قتله، لذلك فإنه يخطط جيدًا لكى يهرب لكن صديقته نسيت ساعته الذهبية فى شقته، وهكذا فإن القدر يجذبه مرة أخرى فى اتجاه مارسيللوس، وعندما يعود إلى الشقة لاستعادة الساعة يجد فينسينت فى الحمام ومسدسه فى المطبخ، فيقوم باتش بقتل فينسينت، لكنه عندما يهرب يصادف مارسيللوس فى الشارع، ويحاول كل منهما قتل الآخر، وبشكل عبثى يقوم بأسرهما صاحب محل رهونات يمضى- بمساعدة أحد الأصدقاء - فى اغتصاب مارسيللوس الذى ينقذه باتش، فيصفح عنه مارسيللوس لكن يجب على باتش أن يغادر المدينة.

والقصة الثالثة تعود إلى موضوع القتل فى القصة الأولى، فيبدو أنه كان هناك رجل مسلح مختفٍ فى الغرفة الخلفية، إن فينسينت وجول يقتلانه لكن بعد أن يكون قد أطلق خمس رصاصات أخطأت جميعًا هدفها. يتأكد جول أن العناية الإلهية قد تدخلت لإنقاذ حياته، لذلك فإنه سيتوب عن الجريمة طوال حياته، ثم يترك مع فينسينت الغرفة بعد أن أخذوا معهم زنجيًا شابًا، يقتله فى الطريق دون أن يقصد ذلك، فتتناثر الدماء والأشلاء على السيارة وعليه وعلى جول، لذلك فإنهما يشعران أنهما فى خطر، فيذهبان إلى منزل صديق (كوينتين تارانتينو)، ويخبرهما الصديق أن عليهما الرحيل بسرعة قبل عودة زوجته. إنهما يطلبان مارسيللوس لكى يساعدهما، فيرسل إليهما مستر رودلف (هارفى كايتل) الذى يساعدهما وينظفهما وينظف السيارة.

ولأنهما يشعران بالجوع فإنهما يذهبان لتناول الإفطار حيث كانت السرقة قد بدأت، والتى رأيناها فى بداية الفيلم، وهكذا فإن المقدمة تصبح الخاتمة. يقول جول: إنه لن يقتل مرة أخرى، وينصح اللصوص بمغادرة المكان مع المسروقات وينجوان بحياتهما، وينتهى الفيلم عند هذه النقطة على الرغم من أنه – من ناحية تعاقب الزمن – لا تزال هناك قصة الساعة الذهبية التى سوف تحدث عند نقطة فى المستقبل. لكى نفهم أبعاد المحاكاة فى فيلم "قصة شعبية رخيصة"، سوف ننظر إلى الإشارات إلى الثقافة الشعبية، خاصة فى التليفزيون. إنها ليست فقط إشارات إلى شخصيات محددة، لكن أيضًا إشارات إلى مواقف نفسية لها. إن باتش أحد شخصيات مسلسل "أتركه للقندس" (مسلسل كوميدى أمريكى كان يعرض فى التليفزيون فى الخمسينيات والستينيات – المترجم)، إنه أحد أفراد العائلة بعد أن أصبح ملاكمًا ويتيمًا، إنه يعيش شبيه بشخصية كبرت دون أب. أما جيمى (تارانتينو) الزوج الذى يجلس فى المنزل فهو "مستر برادى" (إشارة لمسلسل "شلة برادى" الذى كان يذاع بين الستينيات والسبعينيات عن عائلة كبيرة – المترجم)، لكنه هذه المرة بدون الشلة. ومارسيللو يعتبر عطيل زوج ديدمونة التى هى ميا هنا، وفينسينت هو الشقيق الصغير لياجو، والشخصيات الثلاث جميعًا نسخ معاصرة تنتمى للتسعينيات من شخصيات مسلسل "مسرح ٩٠" فى الخمسينيات (مسلسل درامى من ٩٠دقيقة بين الخمسينيات والستينيات، وكان يمتد ساعة والنصف

بينما كان المعتاد لزمن حلقة أى مسلسل ٦٠دقيقة). أما وولف فهو شخصية جورج سى سكوت وقد خرجت من فيلم "الحرامى" (١٩٦١)، وجول شخصية جاءت لتوها من رواية سينكلير لويس التى عولجت للتليفزيون. إن هذه الأبعاد فى المحاكاة تم تقديمها بقدر كبير من خفة الظل، لكن لو كان الأمر اقتصر على ذلك فلن يكفى لكى نعتبر ذلك ابتكاراً.

إن الابتكار فى السرد فى فيلم "قصة شعبية رخيصة" له علاقة بالخروج على تقاليد النمط الفيلمى. لقد استخدم تارانتينو الكوميديا السوداء فى الفيلم، ولم يكتف بذلك لكنه قدم أيضًا محاكاة ساخرة للعنف فى هذا النمط الذى يحاول بكل الطرق مغازلة القوة الذكورية لدى المتفرجين. وعلى الرغم من أن فينسينت وجول قاتلان فإن كلاً منهما حساس تجاه الآخر، كما أن فينسينت حساس تجاه ميا زوجة مارسيللوس. وحب هذين القاتلين للغة، وظلالها ورشاقتهما، تجعل منهما قاتلين غير عاديين، ففى قصة تنتمى إلى الأكشن وتفضل الحلول السريعة، يمثل عشقهما للغة هجاء ساخراً للولع الذكورى بالأكشن. ولهذا فإن شكل الفعل الدرامى يصبح بعيداً عن علاقة السبب والنتيجة، وقريبًا من التأمل والبحث عن الغايات.

وفى ضوء دائرية السرد، وحلول الحوار محل الأكشن، فإن القلب السردى للفيلم يتحول من الغايات المادية إلى الغايات الروحية بالنسبة للشخصيات الرئيسية. إن فينسينت يريد الابتعاد عن النزعة الجنسية ليبقى على قيد الحياة، وباتش يريد قطعة من عائلته، أو ربما كل عائلته، كما تمثلها ساعة أبيه الذهبية، وأخيراً فإن جول يريد ترك الحياة التى عاشها من أجل حياة أفضل، وقد أظهر الله له الطريق لكى ينقذ نفسه، بتدخل العناية الإلهية كما يسميها. إننا لا نعرف إذا ما كانت أى من هذه الشخصيات سوف تجد السعادة (على الرغم من أننا نشهد مصير فينسينت، لقد كان على حق فى أن يكون حذراً). والنتيجة الأساسية للابتكارات التى يقدمها تارانتينو هى أن يبعد تركيزنا عن السبب والنتيجة، أو السرد الخطى، لنركز على نوع آخر من السرد، وهو السرد الدائرى، وبالتالى فإن التركيز يتحول إلى الشخصية وليس الفعل أو الحدث،

وإلى القيم الروحية وليس القيم المادية، وكل ذلك يتم تقديمه فى طابع يسمح لتارانتينو أن يجد المرح فى شكل لا يشتهر بالمرح، وأن يتخطى الحدود الدرامية لهذا الشكل إلى نوع جديد من التجربة، حيث يمكن التأمل الذاتى للوسيط السينمائى وللسرد.

وهكذا فإن التجربة ذات المستويات المتعددة فى الفيلم تتيح لنا أن نوجد بداخل الفيلم وخارجه فى وقت واحد. والنتيجة هى أن تارانتينو قد ابتعد عن المحاكاة ليقدم عملاً به ابتكارات مميزة.

ولكى نفهم قدر الإبداع فى الفيلم، فسوف نتحول إلى فيلم آخر مؤلف بدوره من ثلاث قصص، وهو فيلم ميلكو مانشيفسكى "قبل المطر"، والذى يدور فى مقدونيا فى عام ١٩٩٣، وهو فى جوهره ثلاث قصص حب، اثنتان منها فى ريف مقدونيا والثالثة فى لندن، وكل من هذه القصص تركز على حب يحرمه المجتمع، وكل منها تنتهى على نحو مأساوى؛ لأن التعصب الدينى يؤدى إلى القتل، والمقاتلون فى كل حالة مقدونيون وألبانيون، ومسيحيون ومسلمون.

تحمل القصة الأولى عنوان "كلمات"، وهى تركز على القس الأب كيريل، الذى صام عن الكلام، إنه يعثر على امرأة ألبانية شابة فى غرفته، وشعرها مجزوز، إنها تبدو صغيرة، لا تتعدى الثامنة عشرة، لقد تعقبها المقدونيون الذين يتهمونها بالقتل. يخفيها القس، على عكس ما يريد رؤساؤه. ويبحث المقدونيون عنها لكنهم لا يجدونها، وعندما يعثرون عليها فإنه يتم طردها مع القس، وهما لا يستطيعان التفاهم مع بعضهما لأنهما يتحدثان لغتين مختلفتين، لكن تولد بينهما رابطة ما، ويعثر عليهما جد الفتاة ورجاله، ويُبعد القس بينما تُضرب الفتاة ويشتمونها باتهام أنها عاهرة، لكنها تعترف بأنها تحبه وتجرى خلفه، فيقتلها أخوها.

القصة الثانية "وجوه"، تحدث فى لندن. المرأة البريطانية آن تعمل موظفة تنفيذية فى وكالة تصوير فوتوغرافى، وعشيقها هو ألكسندر الذى فاز بجائزة بوليتزر، وهو من مقدونيا. إنه يريدها أن تعود معه إلى مقدونيا لكنها ترفض، وهى حامل من زوجها الذى هجرته من أجل ألكسندر، إنه يرحل، وهى تلتقى بزوجها فى مطعم، وتخبره بأنها

حامل منه لكنها لا تزال تريد الطلاق، وهناك فى الخلفية مجادلة تتزايد بين جرسون وزبون لأن أحدهما مقدونى والآخر ألبانى، فيتم طرده خارج المطعم، فيعود الزبون غاضبًا ويطلق النار دون تمييز، فيقتل الجرسون وزوج آن.

الصورة الثالثة "صور"، هى قصة ألكسندر، إنه يعود إلى موطنه مقدونيا بعد ستة عشر عامًا، فيرحب به أقرباؤه، لقد كانوا فى البداية قد قابلوه بعدوانية لأنهم لم يتعرفوا عليه، وكل منهم يبدو أنه يحمل سلاحًا. يقوم ألكسندر بزيارة هانا، لقد كانت زميلته فى المدرسة، ومن الواضح أنه يحبها. إنها ألبانية. إنهم يقابلونه بالعدوانية لكنه يريد أن يعرف إذا كانت تبادله الحب. وعلى الرغم من أن أباها يحترمه فإن ابنها يهدد بأن يقتله فيرحل.

يلقى ابن عم ألكسندر مصرعه، ويتم توجيه الاتهام لابنة هانا، التى تسأله إن كان من الممكن أن يبحث لها عنها، إنه يعثر عليها ويطلق سراحها، ولأنه فعل ذلك فإن ابن عمه يقتله. وتجرى الفتاة إلى الدير، وهو الدير نفسه الذى رأيناه فى القصة الأولى.

تشكل الثلاث قصص دائرة فى الزمان، ودائرة أخرى فى الكراهية الدينية، وثالثة فى الحب. ولكل قصة التيمة ذاتها، وفى كل منها تدمر الكراهية الحب. الزمان وحده هو الذى يستمر، لكنه يصبح دائرة كاملة فى الفيلم، لكى يكرر ذاته فى دائرة جديدة من الحب، ومن الكراهية الدينية.

وفى كل قصة تظهر شخصيات من القصتين الأخريين، وفى كل قصة لا تستطيع الشخصية الرئيسية أن تكسر وتخرج منها.

ومثل تارانتينو فى "قصة شعبية رخيصة"، اختار مانشيفسكى إطارًا غير خطى لكى يضع عدة مستويات لقصته. وإذا كان تارانتينو قد استخدم البناء لكى يقدم تعليقه على شكل نمط فيلم العصابات، فإن مانشيفسكى استخدم الإطار غير الخطى لكى يصنع حكاية رمزية حول قضايا أكبر من مقدونيا أو يوغوسلافيا السابقة. إن هدفه هو أن يقول شيئًا حول الصراع بين غريزة الحياة وغريزة الموت، ويحذرنا من أن هذا

الصراع البدائى القديم فى مقدونيا يمضى نحو انتصار الموت. ولا يصور مانشيفسكى الدين أو البناء الاجتماعى باعتباره العدو، إنه يصور الجانبين كضحايا محاصرين فى دائرة من تدمير الذات. وفى هذا الفيلم فإن البناء غير الخطى والأسلوب يساعدان مانشيفسكى على أن يبتعد عن التحديد ويتحدث عما هو عام، إنه يستخدم البناء لكى يقدم أمثولة معاصرة. لذلك فإن فيلم مانشيفسكى مبتكر فى العديد من الجوانب، إنه لا يحاكى، إنه يعزف لحنًا جديدًا. وعلى الرغم من أن هذا الصراع قد تم تقديمه من قبل، خاصة فى فيلم إيليا كازان "أمريكا، أمريكا" (١٩٦٣)، فإن أحدًا لم يقدمه بمثل هذه الطريقة الجديدة. والأسلوب فى فيلم مانشيفسكى يمثل نموذجًا مثاليًا على كيف أن الأسلوب يمكن أن يكون مبتكرًا وأصيلاً.

إن هذين الفيلمين: "قصة شعبية رخيصة" و"قبل المطر"، يعتمدان على البناء اللاخطى لكى يتخطيا حدود المحاكاة، ويوحيا بأسلوب مبتكر جديد للسرد السينمائى، وبذلك يتسع نطاق السرد فى الأفلام.

(١٥)

مواءمـــة الأســـلوب

الجزء الثانى:

القيود والإبداع

سوف نستمر فى هذا الفصل فى استكشاف ما بدأناه فى الفصل السابق: التوتر بين المضمون والأسلوب، وكيف يخلق هذا التوتر صوتًا مميزًا فى السرد (أى رؤية خاصة لصانع الفيلم - المترجم). إن هذا الصوت يتجسد أولاً فى اختيارات التكوين داخل الكادر، وبالتالى فى تنظيم وتآلف هذه الصور. وقد يشير الأسلوب إلى نمط فيلمى، أو قد يعيد النظر فى تنظيم اللقطات داخل إطار سردى مختلف، مثل الإطار اللاخطى الذى استخدمه كوينتين تارانتينو فى فيلم "قصة شعبية رخيصة". (١٩٩٤). وفى هذا الفصل سوف ندرس أربعة أساليب هى على أحد المستويات تبدو عودة إلى أشكال سابقة، وبمعنى ما فإنها رد فعل إبداعي إلى تجربة راديكالية فى القصة اللاخطية. وعلى مستوى آخر فإنها تمثل تعميقًا لاتجاه ظل يتطور لفترة طويلة فى السرد السينمائى، وهى بهذا المعنى تعمل داخل حدود وقيود هذه الاتجاهات، إنها لا تحاكى هذه الاتجاهات بالضبط لكنها تحاول أن تمتد بحدودها. سوف نبدأ بأكثر هذه الاتجاهات محافظة، بالإعلاء من شأن سينما الحقيقة.

الإعلاء من شأن سينما الحقيقة

بـدأت سينمـا الحقيقة بالأسس الأيديولوجيـة فى أفـلام دزيجـا فيرتوف (انظر الفصل الأول)، وقد اعتبرت فى جوهرها ذات علاقة بالسينما التسجيلية. وبالفعل فإن سينما الحقيقة تعد واحدة من الثلاث أيديولوجيات الرئيسية فى السينما التسجيلية، مع السينما التسجيلية ذات الطابع الشخصى، والسينما التسجيلية التعليمية السياسية. ويعود ارتباط سينما الحقيقة بالسينما الروائية إلى الستينيات، مثل دراما "حوض المطبخ" البريطانية، والموجة الجديدة فى أفلام جان لوك جودار، والدراما التسجيلية عند بيتر واتكينز وكين لوتش(١). (مصطلح "دراما حوض المطبخ" يشير إلى النزعة الواقعية فى بريطانيا خلال الخمسينيات والستينيات، وامتدت إلى الرواية والمسرح والسينما، وتدور فى المناطق الصناعية الفقيرة فى شمال انجلترا - المترجم). وفى الآونة الأخيرة كان هناك إحياء لاستخدام أسلوب سينما الحقيقة، وهو ما أدى لظهور الفيلم الذى يعتبر الأكثر ربحًا فى كل تاريخ السينما (بمقارنة العائدات إلى تكاليف صنع الفيلم)، وهو "مشروع ساحرة غابة بلير" (١٩٩٩)، وأدى أيضًا إلى المدرسة السينمائية التى نالت اهتمامًا كبيرًا خلال التسعينيات، وهى حركة "دوجما ٩٥". كما كان لسينما الحقيقة أيضًا تأثير واضح على المدرسة السينمائية فى بلجيكا وأفلام الأخوين لـوك وجـان بيير داردين (فيلم "روزيتـا"، ١٩٩٩)، وفـريدريك فـونتـين ("علاقة حب"، ٢٠٠٠)، والانتقـال إلى الواقعيـة الزائدة فى أعمـال إيريك زونكـا ("أحلام الملائكـة"، ١٩٩٨) فى فرنسـا، والأعمـال المبكـرة للمخرج ريمى بيلفـوه ("رجل يعض كلبًا"، ١٩٩٢) ذات أثر فعال فى أن السينما البلجيكية مالت إلى سينما الحقيقة. وسوف نتحول الآن إلى أفلام حركة دوجما لنضعها فى سياقها.

كان لارس فون ترير هو زعيم حركة دوجما، والدوجما (المعتقد أو العقيدة) الخاصة بهم هى صدى لإعلان الموجة الجديدة أن أفلامها سوف تكون رد فعل إبداعيًا للأفلام السائدة فى ذلك العصر، وأن أسلوب أفلامهم سوف يخلو من مواضعات هذه السينما السائدة. وفى حالة حركة دوجما ٩٥ فإن هذا يعنى العودة إلى سينما الحقيقة،

فتألفت مجموعة من فون ترييرن وتوماس فينتربيرج، وسورين كرا جاكوبسون، وكريستيان ليفرينج، والتزموا بصنع أفلام لا تحتوى على براعة تقنية، إنهم لا يستخدمون حوامل للكاميرا، أو الضوء الصناعى، أو الموسيقى، وبقدر الإمكان فإن النزعة الطبيعية هى التى تسود. هناك سيناريو وممثلون، لكن فيما عدا ذلك فإن كل شيء يبدو مثل سينما الحقيقة. وما هو مهم فى هذه التجربة هو الأسلوب، الذى يجب أن يبدو طبيعياً على الرغم من الطابع الأسلوبى، وهذه هى النزعة الجوهرية فى حركة دوجما ٩٥. إن مادة موضوع هذه الأفلام، وكون أنها مبنية على سيناريو، ويقوم ممثلون بأداء الشخصيات، كل ذلك يجعل المضمون ميلودراما كلاسيكية، ومع ذلك فإن الأسلوب ينتمى إلى سينما الحقيقة. ومنذ الإعلان عن الحركة، وعرض عدد من أفلامها، فإن هناك مخرجين تبنوا أسلوب دوجما، فقام مايك فيجيس بصنع فيلم "تايم كود" (٢٠٠٠)، بالإضافة إلى عدد من صناع الأفلام المستقلين مثل كيفن سميث فى فيلم "الموظفون" (١٩٩٤)، والذين كرروا مبادئ حركة دوجما. ولكى نفهم الصراع بين الأسلوب والمضمون، سوف نتناول فيلم "الاحتفال" (١٩٩٨) للمخرج توماس فينتربيرج. يغطى الفيلم أربعًا وعشرين ساعة حاسمة من حياة عائلة دنمركية، الأب رجل أعمال ناجح يدعى هيلجه، وقد وصل إلى الستين، وفى الاحتفال بعيد ميلاده يجتمع أفراد العائلة من أجيال مختلفة. إن هذا الاحتفال علامة على النجاح، لكن عنوان الفيلم هو فى جوهره مفارقة ساخرة. هناك لهيلجه ثلاثة أبناء على قيد الحياة (يذكر الفيلم أن الابنة الوحيدة التى ظلت مع الأسرة قد انتحرت مؤخرًا)، وهم: كريستيان، وهيلين ومايكل. إن القضية هنا هى إذا ما كانوا سوف يحتفلون فى صمت، ويستمرون فى حياتهم المحبطة وكل منهم يعيش حياة بعيدة عن الآخر، أم أن ليلة الاحتفال هى الوقت المناسب للكشف عن السر القبيح فى حياة العائلة. الابنة المنتحرة هى توأم كريستيان، ويقرر كريستيان أن يتحدى الوضع القائم، فخلال الحفلة، وهو يلقى خطبة النخب لأبيه، يهنئه على أنه الرجل الذى ظل يغتصبه وشقيقته عندما كانا طفلين، وهو ما يؤدى إلى ردود أفعال تظل تتراكم وتؤدى بكل الأبناء لأن يقفوا ضد أبيهم، وفى النهاية تمامًا تقف الأم فى صفهم،

وتطرد الأب هيلجه من الاحتفال، وبذلك فإن هذه الليلة هى التى غيرت من مراكز القوى فى العائلة، ويمكن للأبناء الآن اتخاذ موقف مختلف، على أمل أن يكون موقفًا أكثر نجاحًا فى حياتهم العاطفية.

يدور فيلم "الاحتفال" حول الأسرار، والقلق، والإحساس بالذنب داخل عائلة. كيف يمكن لأسلوب السينما الحقيقة أن يساهم فى تحقيق دقة هذه الحالات الوجدانية؟ كيف يمكن لأوضاع الكاميرا، واختيار اللقطات، وطريقة تنظيمها (مونتاجها)، أن تخلق الحالات الشعورية التى تؤلف هذا السرد؟

إن أسلوب سينما الحقيقة يخلق إحساسًا عامًا بالمصداقية، فهو يستطيع أن يجسد الجوانب المتطرفة فى الشخصيات، كأنه يخلع عنها قناعها، مثل إحساس مايكل بفقدان الأمان وبالغضب، وإحساس كريستيان بالإحباط وبوضعه الخاص داخل العائلة، وسلطة وهيلجه، وتمرد هيلين، وسطحية الأم. لكن الأسلوب يذهب أبعد من ذلك، فهو يقتنص الإحساس بالشخصيات الثانوية، مثل مدير الفندق الذى يعرف مكانه بأنه ليس إلا صوت سيده، أما رئيس الطهاة فهو متحدث لبق وساخر، وهو لا يرضى بوضعه، والمضيفة منفتحة وجذابة جنسيًا، وهى على النقيض من كريستيان المنغلق على ذاته على الرغم من أنها متعلقة به دائمًا وهكذا، فإن أسلوب سينما الحقيقة يمسك بملامح الشخصية، ويجعل كلاً منهم قابلاً للتصديق أكثر من أى أسلوب آخر قد يسعى لتحقيق الدقة الواقعية.

وربما الأكثر أهمية أن الكاميرا تصبح مشاركًا فعالاً فى خلق الإحساس بالجوهر الوجدانى لكل شخصية، فعندما يتم تصوير هيلجه نراه فى لقطات متوسطة، وهو دائمًا فى مركز الكادر، وهناك سكون فى اللقطة، كما أن اللقطة تبقى لزمن أطول من لقطات بقية الشخصيات، وبذلك فإننا نشعر بسلطة وقوة هيلجه، وسيطرته على الآخرين. وفى حالة مايكل فإن الصور تكون على العكس تمامًا، فهو يشعر بعدم الأمان مطلقًا، والغضب يملأه، وعلى الرغم من أن غضبه ليس ملائمًا للحظة لأنه ينفجر غاضبًا، وهنا تكون الكاميرا قريبة من مايكل، إنها تنظر له من أعلى وكأنها تحدق فيه، كما تتحرك الكاميرا

حركات مهتزة تجاه موضوع غضبه، وعادة ما يكون موضوع الغضب هو زوجته والنساء الأخريات، إن حركات الكاميرا فيها طاقة حركية مثل مشاعره تمامًا، كما يستخدم المخرج فينتربيرج القطعات السريعة، سواء كانت قطعًا خارج السياق، أو القطع الذى يحاكى الحالة الوجدانية لمايكل.

وعلى الرغم من أن مايكل وأخويه يكونون فى النهاية فى مركز الانتصار، فإن فينتربيرج لا يستغل أبداً ذلك التغير فى القوة العاطفية، سواء فى الصورة أو المونتاج، فلا يوجد هنا إصلاح فورى فى الحالات الوجدانية. وبالقرب من نهاية الفيلم فإن وضع الكاميرا والقطع المونتاجى تجاه مايكل يبطئان ويصبحان أكثر هدوءًا، مثلما يهدأ مايكل ويصبح فى موقع القيادة بوضعه الجديد فى علاقته بأبيه، لذلك فإننا نشعر أن مايكل أصبح أكثر تماسكًا واستقرارًا وشعوراً بكرامته، بالمقارنة مع ما كان عندما شعر بأن الخوف والغضب يسيطران عليه فى بداية السرد. إن هذا الانتقال والتحول مهمان لأن مايكل يبدو الشخص الأكثر ضرراً بين الثلاثة أبناء. لقد كان وضع الكاميرا والإيقاع فى البداية يشبهان اللحن المتقطع (ستاكاتو - وهو تعبير موسيقى عندما يعزف اللحن بنغمات متقطعة منفصلة عن بعضها البعض - المترجم)، لذلك فإن هذا التحول يجسد مدى نضج الأبناء خلال الأربع والعشرين ساعة.

هناك ملاحظة أخرى مهمة حول أسلوب المونتاج فى فيلم "الاحتفال"، فهو ليس فيلمًا يأخذ فيه الحدث أو الحبكة المكان الأهم، وبالتالى فإن من المتوقع أن أسلوب المونتاج سوف يكون بطيئًا نسبيًا. ولأن الفيلم يدور حول الاضطراب الوجدانى الذى يحيط بالعائلة خلال الاحتفال، ولأن الفيلم يركز على فترة الأربع والعشرين ساعة، فإن فينتربيرج يقوم بمونتاج الفيلم كأنه فيلم تشويق وإثارة. إن ما يحدث فى الجزء الأول من الفيلم، الذى يسبق النخب المثير الذى يقوله كريستيان لأبيه، هو أن الفيلم يقدم لنا الموقف والشخصيات. ولكى يجعل فينتربيرج تلك الثلاثين دقيقة تتسم بالديناميكية، فإنه يقطع بسرعة بين وصول الأبناء الثلاثة، ثم الضيوف، ثم استعداد كل ابن للحفلة. وبالقطع السريع بينهم جميعًا، فإن فينتربيرج يضيف إيقاعًا سريعًا للسرد. إنه يضفى

سمات شخصية على كل ابن، ويعطى كلاً منهم إيقاعه الخاص الذى تحدده شخصية كل منهم. إن كريستيان محبط، لذلك فإن الإيقاع بطىء، والكاميرا بعيدة عنه، واستخدام البؤرة العميقة فى لقطات تظهره بعيداً عن مقدمة الكادر. أما مايكل فهو عصبى، ويكاد يكون غير مستعد للحفل، إنه يوبخ زوجته لأنها لم تحضر حذاءه الأسود، لكنه بعد دقائق يشعر بأنه يحتاج إلى ممارسة الجنس معها (على حد تعبيره: أن نستلقى لمدة خمس دقائق) لكى يشعر بالهدوء، وهو يتعثر عندما يجرى ليقابل أبيه. إنه رجل على حافة الانهيار العصبى. أما هيلين فهى فى الغرفة التى انتحرت فيها أختها، ومدير الفندق معها. إنها تبدو فى البحث عن أختها ثم تجد أخيراً الخطاب الذى كتبته لتخبرهم فيه بانتحارها. وهنا تكون اللقطات أطول، وحركة الكاميرا تُظهر وجهة نظر هيلين الذاتية، والإيقاع أسرع مما كان فى لقطات كريستيان، لكنه ليس إيقاعًا محمومًا مثلما كان فى لقطات مايكل. وبشكل عام فإن الإيقاع هنا يخلق إحساسًا ديناميكيًا، ولكن مع توتر وجدانى، وقلق الكاميرا يعبر عن حالة اللهاث التى يشعر بها الأبناء. وحتى تلك اللحظة فإننا لا نعرف السبب، ولكن بانتهاء قسم العرض ذاك نشعر بحالة من الإنهاك العاطفى بينما تكون الحفلة على وشك الابتداء، وذلك هو مكمن القوة فى الأسلوب المونتاجى الذى يستخدمه فينتربيرج. إنه يستخدم سينما الحقيقة لكى يضيف مستوى إلى مصداقية السرد.

إن ذلك الأسلوب يبدو مضاعفًا خمس مرات فى فيلم إيريك زونكا "أحلام الملائكة" (١٩٩٨). إن إيزا ومارى امرأتان فى العشرينيات من عمرهما، وتحدث القصة فى مدينة ليل فى فرنسا فى الوقت المعاصر. إيزا من الجنوب، وكلتا المرأتين هامشية؛ لأنهما غير متعلمتين وبلا مهارات. وعلى الرغم من أن إيزا هى الأكثر بعداً عن مواطنها فإنها تبدو الشخصية الأكثر تفاؤلاً، بينما مارى سلبية وغاضبة. يضع زونكا السرد فى إطار الصداقة بين هاتين المرأتين، ومثل أية علاقة فإن مسار صداقتهما بدأ باللقاء، ثم الاقتراب، ثم الابتعاد، ونهاية العلاقة. وداخل هذا البناء فإن زونكا يتأمل علاقتين: علاقة إيزا مع فتاة صغيرة فى غيبوبة، وعلاقة مارى مع شاب ثرى. والشقة التى تعيش فيها المرأتان مملوكة لأم الفتاة الصغيرة، وهى الأم التى ماتت فى حادثة سيارة وتركت الفتاة فى غيبوبة.

إن العلاقة بين إيزا والفتاة تبدو مستحيلة، لكنها ليست كذلك، أما فى حالة مارى، فإن زونكا يتتبع علاقتها مع الشاب الثرى الذى يبدو واضحًا أنه زير نساء. إنه اختيار ضعيف بالنسبة لمارى، وعندما يهجرها تاركًا لإيزا أن تقول لها الحقيقة، فإن مارى تلوم إيزا فى البداية، وتدفعها بعيدًا، ثم تنتحر فى النهاية والأسلوب الذى اختاره زونكا يعكس بشكل عام سينما الحقيقة: الكاميرا المحمولة على اليد، واللقطات التى تحصر شخصين داخل الكادر، والكثير من اللقطات القريبة لنشاط محدد مثل كتابة يوميات. والتصوير يبدو كأنه يلتقط ما يحدث بشكل عفوى وليس حدثًا معدًا مسبقًا، وتلك أيضًا من سمات سينما الحقيقة. ولقد كان فى ذهن زونكا ما هو أكثر من مجرد مراقبة شخصيتين هامشيتين من النساء الشابات، فهو يسعى لأن تعكس مراقبته لهما حبًا لشخصياته وليس تقييمًا لهما، ولكى يؤكد هذا المستوى من الاندماج مع الشخصيتين الرئيسيتين فإنه يحتاج إلى ما أسميه الواقعية الزائدة، أو المعايشة الأكثر تركيزًا وليس فقط المصداقية التى تتيحها سينما الحقيقة. وكنتيجة لذلك فإن زونكا يبتر اللقطات التى يرى أنه لا يحتاجها لتحقيق الإحساس الذى يريده. ففى التتابع التقليدى نرى فى البداية لقطة تأسيسية، ثم لقطات متوسطة للتفاعل بين الشخصيات، بالإضافة إلى قطع خارج السياق لتقديم فكرة جديدة، وتقديم لقطات قريبة للتأكيد على لحظة درامية، ثم لقطات متوسطة، وأخيرًا لقطة عامة لينتهى التتابع. لا يسير زونكا فى هذا المسار، بل إنه يأخذ منهجًا انتقائيًا، فالمشهد يتألف من لقطات أقل، واللقطات المستخدمة تهدف إلى إثارة الحرارة والوجدانية فى معايشة المشهد، وهذا يعنى أن المشاهد تتكون من لقطات متوسطة وقريبة، كما يعنى أيضًا أن الكاميرا تقترب من الحدث وتحاصر الشخصيات وتحصرهم داخل الكادر، وليست هناك إلا مسافة قليلة جدًا بيننا وبين الشخصيات.

وعلى سبيل المثال، ففى أحد المشاهد نرى إيزا وهى تعطى قهوة لمارى، لقد تعارفا منذ وقت قريب. وكما طلبت إيزا فإن مارى سمحت لها بان تنام فى الشقة. يمكنك أن تطلق على هذا المشهد لحظة التقارب الحميم فى العلاقة بينهما، فسوف تصبحان صديقتين. ليست هناك تفاصيل عن جغرافية غرفة النوم فى هذا المشهد،

هناك فقط المرأتان الشابتان، فكأن زونكا يدفعنا ، فى اتجاههما، أو كأنهما آخر كائنين بشريين على الأرض. فى هذا المشهد يخلق زونكا إحساسًا بالارتباط بين المرأتين، وانفصالهما عن جغرافية المكان أو الشقة، وعن الناس الآخرين. تمضى معظم زونكا بهذا المستوى من الحميمية تجاه المرأتين الشابتين، وذلك المستوى من انفصالهما عن المجتمع عن المجتمع بشكل عام. وعندما المرأتين مع الآخرين، مارى مثلاً مع عاشق فى بداية الفيلم، أو إيزا مع الفتاة الغائبة عن الوعى، فإن زونكا يتناول هذه المشاهد بنفس الإحساس: إنهما معًا متقاربان، بقدر تباعدهما عن الآخرين. والنتيجة تجربة وجدانية مكثفة تجعلنا نتوحد معها . إنها واقعية زائدة تتخطى حدود سينما الحقيقة.

عودة الميزانسين

الميزانسين كأسلوب يرتبط بأورسون ويلز فى "المواطن كين" (١٩٤١) و"لمسة الشر" (١٩٥٨)، كما يرتبط بماكس أوفولس فى "خطاب من امرأة مجهولة" (١٩٤٨) و"لولا مونتيه" (١٩٥٥). لقد بنى هذان المخرجان على الأساس الذى بدأه إف دابليو مورناو فى العشرينيات فى "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، خاصة فى تحريك الكاميرا لتفادى المونتاج. كانت حركة الكاميرا الرشيقة عندهما تتبع أداء الممثلين، بقدر ما كانت تضيف بشكل مرهف وجهة نظر صانع الفيلم. وفى حالة ويلز، فإنه كان يخلق إحساسًا بالبراعة الجمالية، أما فى حالة أوفولس فكان الإحساس يعكس الحيوية والشوق الرومانسى. هذا الإحساس عند ويلز بالبراعة التقنية والجمالية السينمائية، يُفعم حركات الكاميرا فى الأفلام الأولى لستانلى كوبريك، مثل "طرق المجد" (١٩٥٧). وفى مرحلة لاحقة استخدم كوبريك حركة الكاميرا لكى يبطئ إيقاع الفيلم ليعيد خلق إحساس زمان ومكان القرن السابع عشر (الأدق هو القرن الثامن عشر – المترجم) فى فيلم "بارى ليندون" (١٩٧٥)، أو يخلق الإحساس المتسارع فى المستقبل فى "٢٠٠١: أوديسًا الفضاء" (١٩٦٨). أما إحساس أوفولس، ذو النزعة العاطفية الرومانسية، فتردد أصداؤه فى الميزانسين عند روبرتو روسيلينى ولوكينتو فيسكونتى . لكن أيًا من

هؤلاء المخرجين كان مؤثرًا فى تحريك الكاميرا لتجسيد الحالة الوجدانية الداخلية للشخصية الرئيسية مثلما كان مورناو. لقد حاول هيتشكوك اقتناص هذا الإحساس، لكنه كان أكثر نجاحًا عندما لجأ إلى القطع خارج السياق أو استخدام الصوت الذاتى (ما تسمعه الشخصية).

لكن ماذا عن الميزانسين اليوم، فى عصر الإيقاع السريع ورغبة المخرجين فى التعبير عن رؤاهم الذاتية وليست رؤية الشخصية؟ إن أعمال لوك بيسون، وأوليفر ستون، وجون فرانكينهايمر، تعكس تأثرهم بإيزنشتين أكثر من مورناو، لكن على الرغم من تفضيل القطع السريع، فإن هناك اهتمامًا قد تجدد بالميزانسين، خاصة فى أعمال ستانلى كوبريك ومارتين سكورسيزى، وهذه هى الأعمال التى سوف نتناولها الآن.

يختلف آخر أفلام كوبريك "عيون مغلقة على اتساعها" (١٩٩٩) بشكل كبير عن أعماله السابقة. لقد كان منجذبًا إلى الأنماط الفيلمية، التى أعطته الفرصة لاستكشاف التحدى الجمالى والسقوط الأخلاقى. إنها هذا الجدل الديالكتيكى ينجح فى أفلامه الحربية، مثل "طرق المجد"، و"خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧)، وأفلامه الهجائية الساخرة مثل "لوليتا" (١٩٦٢) و"دكتور سترينجلاف" (١٩٦٣)، وفيلم الرعب "التماع" (١٩٧٩)، وفيلم الخيال العلمى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، وفيلم العصابات "القتل" (١٩٦٩)، وأفلامه الملحمية مثل "سبارتاكوس" (١٩٦٠) و"بارى ليندون". وكما ذكرنا سابقًا فإن كوبريك كان يستمتع بتحدى الميزانسين، ويستخدمه فى شغف نادر بين المخرجين. لقد بدت حركة الكاميرا هى التحدى الإبداعى الذى تقبله كوبريك، فماذا غير ذلك فى لقطة التتبع الطويلة التى تسير مع الرقيب أول فى الثكنات، لتعبر عن مشاعره تجاه المجندين الجدد فى فيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"؟ إن الحركة تضفى حيوية على المشهد، لكن ما يبقى فى ذهن المتفرج منها هو البراعة الجمالية، وهنا يبدو أسلوب المشهد أكثر أهمية بكثير من مضمونه. وهذه المعالجة للميزانسين تبدو أيضًا فى لقطة التتبع الطويلة فى "التماع"، ولقطة الخنادق فى "طرق المجد". وكما ذكرت سابقًا، فإن هناك مغزى أعمق فى استخدام الميزانسين فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" و"بارى ليندون".

وبالتحول إلى عيون مغلقة على اتساعها، فإننا نلاحظ أولاً أن الفيلم ليس نمطاً فيلمياً كلاسيكياً، أو هجاء ساخراً كلاسيكياً، وبدلاً من ذلك فإن كوبريك تحول إلى حكاية رمزية أخلاقية موجهة للكبار. إن الزوجين هارتفورد ناجحان مهنياً ومادياً فى عالم نيويورك، بيل هارتفورد طبيب، وهى أم، لكن كلاً منهما عاشق لصورته الذاتية أكثر من عشقه للآخر. وبالتالى، ولكى يُشبع كل منهما نرجسيته، فإن الزوجة أليس تزرع بذرة الشك فى عقل زوجها، بأنه قد يكون هناك رجل فى حياتها. إن الفكرة تثيرها لكنها تملأه بالشك والغيرة، ويبدأ بحثاً يائساً بدوره عن الإثارة المحرمة، لكن رحلته تتحول إلى كابوس. إن السلوك المنفلت، وحتى القتل، هما نتيجة النرجسية التى يجدها عند الآخرين، وفى النهاية فإنه يبدو قد فشل فى مسعاه، بينما تصل زوجته إلى حل وسط بأن تعيش معه حياة بلا نشوة، على الرغم من أن النشوة هى الهدف المرجو فى حالة عشق الذات.

إن نيويورك التى يعيش فيها الزوجان تبدو أرضاً بوراً من الناحية الروحية، مثلما كان القصر الفرنسى فى فيلم "طرق المجد". إن الوفرة المادية تتضمن إن تحقيق ما هو روحى مرتبط بإرضاء ملذات الجسد، لكن ذلك ليس هو المضمون الذى يسعى إليه كوبريك فى الفيلم، وعلى العكس فإن ما يلقاه الزوجان ليس إلا الخواء، وهنا يكمن المغزى الأخلاقى للحدوتة، فثقافة النرجسية تبعد المرء عن الإشباع الروحى ولا تقربه منه، والمهم بالنسبة لنا هو كيف استخدم كوبريك أسلوباً محدداً قد يتصارع أو لا يتصارع مع المضمون، لكى يخلق إحساس النرجسية، والسأم، ووهم أن المغامرة الجنسية يمكن أن تُرضى عشق الذات. إن تلك مشاعر داخلية معقدة، فكيف يمكن لمخرج مهتم بالحبكة أن يخلق تلك الحالات الذهنية الداخلية؟

الاختيارات هنا هى الأداء، وتصميم المناظر، و/أو حركة الكاميرا، وبالطبع فإن كوبريك يستخدم كل هذه الاختيارات، لكن اهتمامنا هنا سوف يكون باستخدامه لحركة الكاميرا، وهو لا يخيب ظننا، فكاميرا كوبريك تتحرك باحثة قلقة.

هناك مثالان يوضحان كيف ذهب كوبريك إلى أبعد من الميزانسين فى أفلام مورناو، ومن المهم هنا أن ننظر أولاً إلى استخدام مورناو للميزانسين فى فيلم "الضحكة الأخيرة". صنع مورناو هذا الفيلم فى عام ١٩٢٤ عن رجل مهذب اكتسب الاحترام بسبب وضعه كحارس على باب فندق كبير. إننا نرى فى قسم العرض افتخاره بعمله، وإحساسه بالسلطة التى يستمدها من هذا العمل. ومع تطور الأحداث يفقد هذه الوظيفة، فيكذب على جيرانه وعلى ابنته ويقول: إنه لا يزال مستمراً فى نفس العمل. ولكى يبدو مقنعًا فإنه يحتاج إلى زى رسمى، لذلك فإنه يسرقه ويبدأ ادعاءه، الذى يكون البداية فى سقوطه المأساوى. عندما يدخل الفندق فإن الكاميرا تكون معه، لكن عندما يسرق المعطف - الذى تركزت عليه رغبته - فإن الكاميرا تسبقه، وتتوقف عند المعطف. لقد استخدم مورناو الميزانسين لكى يجسد بالصورة ما يدور فى العالم النفسى للرجل العجوز، يأسه، ورغبته فى أن يفعل أى شئ لكى يستعيد وضعه. والكاميرا الذاتية بحركتها شديدة الإتقان، والمليئة بالرغبة، تسبق الرجل ببضع خطوات، لتوحى بالإحساس الكامل الذى يدور بداخله. وهذا هو ما يحققه كوبريك فى مشهد من بداية "عيون مغلقة على اتساعها".

يدور المشهد عن حفل أقامه الرجل الثرى بيل الذى كان زبونًا لدى الزوج، وحركة الكاميرا الأولى هى وصول الزوجين، والحركة فى مواجهة مباشرة معهما تنزلق فى اتجاههما لتقترب منهما، وعلى جانبى الكادر توجد المرايا التى تشكل المدخل، إنهما ينظران إلى نفسيهما فى المرايا فى لقطة متوسطة، ونرى الضيوف ينظرون إليهما أيضًا. هل هما يقارنان نفسيهما بالضيوف الآخرين؟ لا يبدو الأمر كذلك، إن ما يلحظانه هو أن الآخرين ينظرون إليهما، بدلاً من أن يهتم كل منهما بالضيوف الآخرين. وتأثير هذه النقطة التى تتبعهما فيه مبالغة، لكنها تتوجه تماماً إليهما فى منتصف الكادر، إن ما نشعر به هو أن كلاً منهما مستغرق تمامًا فى ذاته، منطلق العنان فى انفلات، وفى نرجسية بلا قيود تغذى صورتيهما وهما يراقبان نفسيهما ويراقبهم الآخرون. فكأن الشخصيات الرئيسية أصبحت - فى لقطة واحدة - هى مركز الرغبة لكل منهما.

المثال الثانى موجود أيضاً فى مشهد الحفل ذاته. لقد تم استدعاء بيل إلى الطابق العلوى، فعشيقة المضيف قد تعاطت جرعة زائدة من المخدر فى الطابق العلوى، بينما كانت زوجة المضيف فى الأسفل تحيى الضيوف. إن المضيف يستدعى صديقه الطبيب بيل لكى ينقذ الموقف بإنقاذ حياة الفتاة، فيضطر بيل إلى ذلك. فى نفس الوقت كانت الزوجة أليس فى جلسة حميمية مع رجل عجوز أنيق وله هالة غامضة، إنه لا يود فقط أن يقابلها، بل إنه يحاول محادثتها فى إقامة علاقة غرامية معه. وهنا فإن الميزانسين يتألف من لقطة تتبع لأليس وهى تراقص زير النساء، وما هو مهم هنا هو أن حركة الكاميرا تستمر فى لقطة متوسطة، والكاميرا موضوعة بالقرب من أليس والرجل الذى يريد أن يكون عشيقها، وذلك الاقتراب للكاميرا منهما يحقق أمرين، فهو أولاً يعطى اللقطة إحساساً بالحميمية والقرب وهو ما يوحى بالإغواء، وثانياً تقوم الكاميرا من خلال هذا الاقتراب باستبعاد الآخرين من الكادر، إنها المرأة الوحيدة فى العالم، وهو الرجل الوحيد، والنتيجة لذلك هى استبعاد السياق، إننا هنا لم نعد فى حفل مقام فى منزل رجل ثرى، إن ما نراه لقاء شهوانى، واستبعاد السياق يزيد من حدة النرجسية لكل من الشخصيتين. فى اللقطة الأولى فى بداية الفيلم، التى ناقشناها سابقاً، كانت النرجسية عائقاً (كل شخص يعشق ذاته - المترجم)، لكنها هنا نرجسية مشتركة. لم تكن هناك فى اللقطة الأولى سمات شهوانية، بل استغراق فى الذات، أما فى اللقطة الثانية فالمشاعر شهوانية تماماً، موجهة لاستثارة أليس على نحو لم "تألفه" مع زوجها. لقد خلق كوبريك فى الأساس حالة من الحلم الجنسى باستخدام حركة الكاميرا، بنفس القصد الواعى الحاد الذى كان لدى مورناو، لكن المركز فى فيلم كوبريك هو الذات باعتبارها الذات وموضوع الرغبة معاً.

أما مارتين سكورسيزى فقد وضع لنفسه مهمة مختلفة تماماً فى فيلم "كوندون" (١٩٩٧)، ويرى سكورسيزى فيه أن استخدام الميزانسين يكون لخلق حالة حلم روحى ملائمة لسيرة حياة الدلاى لاما. لقد استخدم سكورسيزى حركة الكاميرا ليضفى الحيوية على مشهد الحانة فى فيلم "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، ولكى يؤسس إحساساً بقوة وسلطة (حتى لو كانت فى شكل تظاهر) دخول الشخصية الرئيسية

والحركة فى المطعم فى فيلم "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، ولكن هدف الحركة فى فيلم "كوندون" هدف داخلى ومعقد.

يسير فيلم "كوندون" متتبعًا حياة الدلاى لاما الحالى، منذ اكتشاف أنه الدلاى لاما وعمره ثلاث سنوات، وحتى مغادرته التيبيت، التى غزتها الصين واحتلتها بعد ثلاثين عامًا، ويغطى السرد الصراعات التاريخية بين مستشاريه، والغزو الصينى، ومقابلته مع ماوتسى تونج، وقرار قبول نفيه فى الهند، لكن تلك هى الحبكة وليس اهتمام سكورسيزى الرئيسى. إن تلك أحداث تخص العالم الدنيوى، العالم السياسى، بينما سكورسيزى مهتم أكثر بالعالم الروحى الداخلى للدلاى لاما، والتحدى هو تجسيد هذه الفكرة الروحية.

لقد قَبَلَ من قبل روبرت بريسون وكارل دراير بهذا التحدى فى أفلامهما، واستخدما الميزانسين لخلق صراع بين صراعات العالم الخارجى، والقوة الداخلية وإيمان شخصيات أفلامهما. والمثال على هذا التناول هو فيلم بريسون "يوميات قس فى الأرياف" (١٩٤٥)، وفيلم دراير "آلام جان دارك" (١٩٢٩).

إن السمة المهمة الأولى فى حركة الكاميرا فى فيلم "كوندون"، إنها تحاكى خط عين ووجهة نظر الدلاى لاما. إننا عندما نرى الصبى لأول مرة يكون مستلقيًا، لنرى العالم من وجهة نظره مقلوبًا، وعندما ينهض تعتدل الكاميرا وتبدأ فى الحركة بإيقاع حركة الصبى، ولأنه يجرى دائمًا فإن الكاميرا تتحرك بإيقاع سريع. إن لدى الصبى حب استطلاع، وحركة الكاميرا ليست ذاتية فقط لكنها تحاول أيضًا استيعاب الأشياء والناس. إن حركة الكاميرا تتوحد دائمًا مع وجهة نظر ومواقف واهتمامات صبى فى الثالثة من عمره.

من المهم أن يحرك سكورسيزى الكاميرا فى هذا المسار الذاتى، وعندما يستخدم القطع خارج السياق يكون القطع أيضًا من وجهة نظر الصبى. وعندما يفعل سكورسيزى ذلك بشكل مكثف فى المشاهد الأولى، فإنه يؤسس للذاتية فى أكثر معانيها شمولاً. واختيار اللقطات فى هذه المشاهد يمثل ذاكرة حواس الصبى الصغير،

وهو ما يخلق سياق ما سوف يحدث بعد ذلك. إن توالى اللقطات لا يتبع المنطق، ولكن مشاعر الصبى الصغير ومونولوجه الداخلى. كيف يفهم الكبار، ووالديه، والاختبارات التى يضعها له الكهنة لكى يثبت أو يدحض أنه الشخص المختار، "كوندون"؟ هذا هو المنطق الجمالى والنفسى فى اللقطات التى يختارها سكورسيزى، وهى أيضًا الفكرة التى تتحكم فى كيف ومتى تستخدم حركة الكاميرا بدلاً من المونتاج.

ولكى يكمل حركة الكاميرا الذاتية يستخدم سكورسيزى مجموعة من صور العالم الطبيعى، وفى العادة يدمج هـذه الصـور فى تتابع الرحلة، مثلما تم نقـل الصبى إلى لاسا، أو عندما يموت أبوه ويتم تقطيع جسده لدفنه، ليصبح طعامًا للجوارح والوحوش. ففى هذا القطع خارج السياق يظل سكورسيزى على الدوام مهتمًا بمكان الإنسان فى الطبيعة وحجمه الصغير بالمقارنة بها، لذلك نرى صورة قافلة الصبى كحبة رمل فى الكادر، بينما تملأ الشمس والصحراء الكادر كله، أو قد تكون الصورة لجبال غطى الجليد قمتها وتطاول عنان السماء، أو للطيور وهى تطير من الوادى إلى الجبل، أو نهر ممتد بلا نهاية وينتهى فى السماء عند الأفق. إن الصور تعطى دائمًا نوعًا من السياق، إن البشر ليسوا سادة الطبيعة، إنهم فقط أحد الكائنات التى تسكن الطبيعة. وهذا القطع خارج السياق لإظهار الطبيعة هو السياق العملى الذى يحيط بأفعال البشر وتأملاتهم. وكوندون، أو الشخص المختار، هو عنصر من بين عناصر الحياة الطبيعية المتنامية. والصدام بين هذه الصور، وحركات الكاميرا الذاتية من وجهة نظر صبى صغير، تقدم جدلاً ديالكتيكيًا بين العوالم الداخلية والخارجية التى تحملنا إلى فكرة أن كليهما موجود فى توازن هارمونى مستمر.

وبالإضافة إلى تجاور حركة الكاميرا الذاتية والقطعات خارج السياق للطبيعة، فإن سكورسيزى يخلق إحساسًا بحالة الحلم، وهو إحساس روحى هنا، إنه يمثل نظامًا ضروريًا، وهو ما يؤكد عليه نظام التكرار فى الألحان التى وضعها فيليب جلاس، وبذلك فإن سكورسيزى يخلق هارمونية بين حركات الكاميرا والنص الموسيقى، وبذلك فإن الصور تميل إلى إتباع نظام أو نمط، أو تكرار إيقاعى. يقدم مشهد تتويج

الدلاى لاما نموذجًا جيداً لذلك، الصبى الصغير يصل إلى لاسا، وهناك زحام يشعر بالخشوع لقدوم الزعيم الروحى الجديد، ووالدا الصبى موجودان، كذلك مستشاروه. تدخل الحركة الكادر أولاً، ثم قطع خارج السياق لحركة عائلته، على سبيل المثال، ثم قطع مرة أخرى لحركة الكاميرا داخل الكادر والصبى يجلس ساكنًا. إن هذه الحركات الإيقاعية تؤسس وتتبع نظامًا، وهى توحى باكتشاف، بأن هذا الصبى ينتقل من كونه مواطنًا إلى أن يكون كوندون، ينتقل من البشرى إلى الروحى. وفى هذا النظام من إيقاع الحركة، يتخلق إحساس خاص، إحساس روحى خاص بمناسبة تتويج الزعيم الروحى للبلاد. والمهم هنا هو أن الزمان الحقيقى والطبيعية يتم إلغاؤهما، ويحل محلهما إحساس لا يسهل وصفه لأنه روحى.

قبل أن نترك هذا الجزء الخاص بالميزانسين فإن من الجدير بالذكر عمل آخر مهم يحاول استخدام الكاميرا المتحركة، بطريقة ليست مرتبطة بهيتشكوك، أو بولانسكى، أو سبيلبيرج، ليست مرتبطة، بمخرجى أفلام الإثارة والأكشن، بكلمات أخرى، طريقة لا تهدف إلى التوحد مع الشخصية الرئيسية، أو التوتر الكامن فى استخدام الكاميرا المتحركة فى مشهد الأكشن. (انظر الفصل السابع عشر). هناك اثنان من المخرجين الأكثر إثارة للاهتمام، هما أندريه تاركوفسكى، مخرج "أندريه روبليف" (١٩٦٩) و"التضحية" (١٩٨٦)، وميكلوش يانشكو مخرج "الاستكمال" (١٩٦٥) و"الحمر والأبيض" (١٩٦٧)، إنهما يحركان الكاميرا لتفادى المونتاج، وهناك لقطات طويلة زمنيًا فى "الأحمر والأبيض" و"التضحية" أصبحت تحديًا جماليًا بقدر أهميتها كعنصر سردى، وصوت المخرج هنا (وجهة نظره) مهم بقدر أهمية العناصر السردية. هناك مثال يوضح هذه النقطة، ففيلم "الأحمر والأبيض" قصة عن الحرب الأهلية التى تلت الثورة البلشفية فى روسيا، ثم انتشارها فى وسط أوروبا، إن كاميرا يانشكو تتحرك من جانب فى المعركة إلى الجانب الآخر ثم تعود إلى الجانب الأول. إن الجغرافيا لا تفيد شيئًا، ولا المرتبة العسكرية، لا شئ يحمى المتقاتلين من حتمية قضاء كل منهما على الآخر، وهذا صوت يانشكو: ليس هناك طرف أفضل من الآخر، وهذه الفكرة تتحقق من خلال استخدامه الكاميرا المتحركة.

كان مايك نيكولز فى تلك الفترة نفسها يستكشف أفكاراً حول الآلات التى صنعها الإنسان، الطائرات، وآلات القتل، والبيئة. هل كل ذلك طبيعى أم غير طبيعى؟ إنها تشبه الطيور فى السماء، لكنها لا تقتل من أجل الطعام وإنما لأسباب بشرية. تلك هى المفارقة التى كان مايك نيكولز يعمل عليها عندما كان يستخدم عدسات الزووم، وحركات الكاميرا، لكى يتتبع هذه "الطيور" التى صنعها الإنسان فى فيلم "المطب ٢٢" (١٩٧٠)، كما اتبع أيضًا نفس المعالجة للتأكيد على المفارقة الساخرة فى العلاقات فى فيلم "المعرفة الجسدية" (١٩٧١)، ومرة أخرى تقوم حركة الكاميرا بتتبع الحدث، كما أنها تبعدنا أيضًا عن الشخصيات حتى أننا نعيد النظر فى طبيعة علاقة الذكر والأنثى، وعلاقة الذكر والذكر. وفى فترة لاحقة، استخدم كوينتين تارانتينو حركة الكاميرا فى فيلم "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، لقد كان يريد انقلاب قواعد النمط الفيلمى، والكاميرا المتحركة هنا تحافظ على تدفق متسق للطاقة، على عكس تصاعد التوتر فى أفلام الأكشن والعنف والمغامرات. وكانت أداة تارانتينو الأولى فى قلب تقاليد النمط هى الاستغناء عن الأكشن ليحل الحوار مكانه، ثم تحريك الكاميرا أكثر من بناء التتابع من خلال الإيقاع واللقطات القريبة. وبهذا المعنى فإن استخدامه لحركة الكاميرا يدعم صوته (كما فى حالة يانشكو) أكثر من دعمه للمسار الدرامى للسرد.

اللقطة القريبة واللقطة العامة

خلق دى دابليو جريفيث نظامًا لتجزئة المشهد إلى لقطات، يميز بين اللقطات العامة (أو اللقطات التى تؤسس للمكان والسياق) واللقطات القريبة (التى تؤكد على شىء أو حالة وجدانية محددة). وبنى إيزنشتين على ابتكارات جريفيث بأن يضع اللقطات فى تتابع يخلق صراعًا، وكان هذا يعنى أن هناك نوعًا من الاستقطاب بين اللقطات المستخدمة، وكان إيزنشتين يميل إلى استخدام لقطات قريبة أكثر مما هو معتاد فى تلك الفترة. وكان المخرجون الذين لا يفضلون الميزانسين هم المخرجون الذين يميلون إلى توجيه عواطف المتفرج فى اتجاه معين، وهؤلاء هم الذين يستخدمون عدداً كبيراً

من اللقطات القريبة، وكان من بين الذين يفضلون اللقطات القريبة سام بيكنباه، وأوليفر ستون، والمخرجون الذين جاءوا من عالم الإعلانات التليفزيونية، مثل مايكل باى، مخرج "أرماجيدون" (١٩٩٧)، وفى الحقيقة أن هؤلاء مالوا إلى استخدام اللقطات القريبة جداً التى لا يظهر فيها السياق، أى اللقطات التى لا تكتسب معنى إلا عندما توضع إلى جانب بعضها البعض. وليست هناك حاجة إلى القول أن هؤلاء المخرجين فضلوا أيضاً الإيقاع الذى يتسم بالقوة والنشاط، وهذا ما يصل بنا إلى موضوع هذا الجزء: ماذا يفعل المخرجون اليوم بتجاور اللقطات العامة واللقطات القريبة؟ ولأننى سوف أركز على أفلام شيكار كابور، خاصة "إليزابيث" (١٩٩٨) و"ملكة العصابة" (١٩٩٤)، فإننا فى حاجة إلى أن نتأمل أولاً المخرجين الملحميين الآخرين لنفهم كيف تناولوا مسألة هذا التجاور.

لكل المخرجين نوع من المنطق فى اختيارهم اللقطات، وعلى سبيل المثال فإن أوتو بريمنجر فى فيلم "إكسوداس" (١٩٦٠) استخدم اللقطات ذات العدسة الواسعة، بينما الشخصية الرئيسية فى مقدمة الكادر، فى الوقت الذى تكون فيه السفينة إكسوداس أو الهجوم على سجن عكا فى خلفية الكادر. (سجن عكا هو أشهر السجون فى فترة الانتداب البريطانى، حيث كان يتم سجن وإعدام المقاومين العرب أو المحتلين الصهاينة – المترجم)، ولم يستخدم بريمنجر اللقطات القريبة بقدر ما استخدم البؤرة العميقة والشاشة لكى يشرح السرد، وهو ليس مهتمًا على الإطلاق بالتجاور بين اللقطات العامة واللقطات القريبة، ولذلك فإن معالجته تميل إلى الميزانسين فى هذا الأمر.

ومن ناحية أخرى فإن أنطونى مان مهتم بهذا التجاور، وسواء كان فى فيلم "إلسيد" (١٩٦١) أو "أبطال تليمارك" (١٩٦٥)، فإنه يتحرك كثيراً بين اللقطات القريبة جداً واللقطات العامة جداً، وفى الحقيقة أن الزوايا التى يختارها فى اللقطات العامة تجعلها أكثر ضخامة وبطولية، وبمعنى ما فإن اللقطات ليست شديدة الدرامية (على الرغم من أنها كذلك) بقدر ما هى ضخمة لتتلاءم مع الإحساس الملحمى أو البطولى، سواء بالنسبة للشخصية أو الحدث أو لكليهما.

أما ديفيد لين، فى مشهد الدفن فى "دكتور زيفاجو" (١٩٦٥)، أو مشهد الهجوم على القطار فى "لورانس العرب" (١٩٦٢)، أو الهجوم ذاته فى "جسر على نهر كواى" (١٩٥٧)، فإننا نلاحظ أنه يستخدم اللقطات القريبة بشكل نادر، لكنه عندما يستخدمها فإنه يغمرنا بالمشاعر فيها. لاحظ مثلاً الأشجار التى تتمايل فى الجنازة فى "دكتور زيفاجو"، أو الأيدى التى تضغط على مفجر القنابل فى "لورانس العرب"، أو الصليب الذى يُدق فى الأرض فى "جسر على نهر كواى، فاللقطات شديدة الأهمية من الناحية الدرامية أو لتطور المشهد الذى سوف نراه. إن ديفيد لين يستخدم اللقطات القريبة لكى يدفعنا إلى داخل المشهد. وبالنسبة للقطاته العامة، فإن عدداً قليلاً من المخرجين استخدموها بهذا القدر الكبير من التأثير، سواء كانت مشاهد الطبيعة فى الشتاء فى "دكتور زيفاجو"، أو الحجم متناهى الصغر للإنسان وهو يعبر الصحراء القاسية الشاسعة فى "لورانس العرب". وعلى عكس أنطوان مان، الذى تؤثر فينا صوره وتعطينا إحساساً بالبطل، فإن ديفيد لين يستخدم اللقطات العامة أو اللقطات القريبة من أجل تأثيرها الدرامى.

الطريقة الأخرى لدراسة موضوع تجاور اللقطات العامة واللقطات القريبة هو أن ننظر فى الجانب المقابل إلى أفلام كارل دراير، الذى يكاد فيلمه "آلام جان دارك" (١٩٢٩) يتألف من اللقطات القريبة، إن أول ما نشعر به هو فقدان السياق، ثم نشعر بعمق المشاعر فى اللقطات القريبة. وبعد كارل دراير مباشرة يأتى جون فورد فى فيلم "الباحثون" (١٩٥٦) المؤلف تقريباً من لقطات عامة ولقطات متوسطة، والتأثير الذى يتحقق تأثير ملحمى فى البحث عن الأفراد الصغار لعائلة، عاشوا بعد مذبحة قام بها الهنود الحمر. إن اللقطات العامة تعطى الفيلم سمات شاعرية شكلية، تختلف تماماً عن التجربة فى فيلم دراير. وربما كان أفضل توازن بين اللقطات العامة واللقطات القريبة فى فيلم جورج ستيفنس "مكان تحت الشمس (١٩٥١)، فهذه المأساوية الرومانسية المفعمة بالمشاعر تتقلب بين الأحاسيس المختلفة من خلال استخدام اللقطات العامة واللقطات القريبة، وهنا تقدم اللقطات القريبة وجهة النظر والتأكيد الدرامى، ففى لقطة

قريبة نرى أنجيلا، موضوع رغبة جورج إيستمان، بينما نرى فى اللقطات العامة وضع جورج فى الطبقة والوضع الاجتماعيين، فهو فى البداية فى أسفل سلم الطبقات الاجتماعية.

وستيفنس يستخدم كلاً من اللقطات القريبة والعامة لكى يجسد مستويات السرد، وهو يعمق وجهة نظره فى السرد، على العكس من أنطونى مان.

أما المخرج الذى يستخدم اللقطات العامة واللقطات القريبة بطريقة قريبة من ستيفنس فهو ستيفنس سبيلبيرج، فطوال فيلم "إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٨) يمضى بنا وضوح السرد والنغمة الوجدانية من خلال اختيار اللقطات وتوازنها. بينما المخرج الأقرب لأنطونى مان فى استخدامه اللقطات العامة واللقطات القريبة فهو ريدلى سكوت، ومن المفارقات أن سكوت يعيد فى "المصارع (٢٠٠٠) حكاية فيلم أنطونى مان "سقوط الإمبراطورية الرومانية" (١٩٦٤)، مع تغير التركيز من الحبكة ليصبح التركيز على الشخصية. هذان إذن هما النموذجان اللذان يواجهان شيكار كابور: أن تلتزم بالسرد كما يفعل ستيفنس أو سبيلبيرج، أو تذهب إلى الطرف الآخر لتخلق ملحمة تحمل وجهة نظرك الخاصة التى تدفع السرد إلى جماليات قد تبدو جذابة، لكنها قد لا تكون ملائمة لمضمون السرد، أو أنها على أقل تقدير تحشر تفسيراً فى السرد.

يقف كابور موقفًا وسطًا بين هذين الموقفين، لكنه فى بعض الأحيان يذهب إلى هذا الطرف أو الآخر. ومثلما يستخدم مان أحيانًا اللقطة العامة جداً ذات الأسلوب الخاص، فإن كابور يفعل ذلك أيضًا، ففيلمه "إليزابيث" حافل باللقطات العامة من وجهة نظر أعلى من الشخصيات. هل ذلك يمثل المنظور الفنى لكابور، أم أنه تعليق من وجهة نظره؟ أيًا كانت الإجابة فإن اللقطات العامة جداً تلفت الانتباه لذاتها، ولكى تقترب من معنى هذا الاستخدام، فسوف نتحول أولاً إلى فيلم "ملكة العصابة" (١٩٩٤).

يعتمد الفيلم على شخصية حقيقية، ويبدأ مع البطلة فولان وهى فى الحادية عشرة من عمرها، لقد اتفق أبوها على تزويجها من رجل كبير من الطبقة الدنيا، فالعائلة تحتاج إلى المال الذى سوف تكسبه من زواجها. تصحب فولان، الفتاة ذات الروح الشجاعة،

زوجها، حتى وهى فى هذه السن الصغيرة تلاحظ الظلم الذى يواجهها به الصبيان والرجال بالقول والفعل بسبب طبقتها المتدنية. وعندما يصر الزوج على إقامة علاقة جنسية معها (إنها لم تدرك البلوغ بعد) فإنها ترفض وتعود إلى والديها، وهناك توصم بالعار خلال مراهقتها. إنها الآن امرأة صغيرة تعيش مع والديها، ويحاول ابن عمدة القرية اغتصابها فى أحد الحقول، إنها تقاومه لكنه يتهمها بأنها هى التى قامت بإغوائه، فيقوم حكماء القرية بالتحقيق معها ويحكمون عليه بالطرد من القرية، وهكذا كان الرجال - مرة أخرى - يخذلونها، وعليها وحدها أن تتحمل العواقب.

تنضم فولان إلى عصابة من المجرمين الفقراء، وتصبح عشيقة زعيمها، وفى هذه العلاقة تعيش لأول مرة علاقة المساواة، لكن الأمور لا تبقى على حالها، فزعيم العصابة يلقى مصرعه، كما يتم اغتصابها بواسطة المجرمين الأكبر الذين يسيطرون على العصابة، وهى تجربة شعرت فيها بالذل فاستولى عليها الشعور بضرورة الانتقام، ويتزايد نشاطها وشهرتها فى عالم المجرمين، عندما تعود إلى القرية التى اغتصبت فيها حيث تقتل عشرة من الرجال، لكن من اغتصبها يهرب من انتقامها، ويتم القبض عليها وسجنها، لكن شهرتها جعلت الحكومة تصفح عنها وتطلق سراحها فى النهاية.

فى الحقيقة أن كابور جعل الفيلم أكثر من مجرد كونه سيرة حياة فولان، المرأة من الطبقة الدنيا، إنه دعوة لتحرير المرأة وإصلاح النظام الطبقى، كل شىء يجب أن يتغير، فهناك الكثير من الظلم، وتلك هى تيمة فيلم كابور.

كيف ساعد استخدام اللقطات العامة واللقطات القريبة، وتجاورها، فى تجسيد السرد؟ وكيف أمكن لكابور أن يقدم رؤية متعددة المستويات عن البطلة فولان، بدلاً من مجرد سرد حكاية بسيطة عن حياة هذه البطلة المتصلة بعالم الإجرام؟

كان التحدى الأول أمام كابور هو أن تعود المتفرج إلى التوحد مع فولان. إنه فى البداية يستخدم اللقطات القريبة لكى يُظهر لنا طبيعتها العاطفية، فكل الشخصيات الأخرى بالمقارنة معها سلبيون ومتحفظون فى مشاعرهم، لكن فولان منفتحة وتعبر عن مشاعرها، خاصة فى رد فعلها ضد الظلم تجاهها. وهنا تُستخدم اللقطات القريبة

لتميز فولان عن الشخصيات الأخرى. إن كابور لا يضفى مشاعر الرومانسية أو الشفقة عليها باعتبارها ضحية، لكنه يركز على روحها وعزيمتها، ويتعامل معها بطريقة واقعية.

كما أن كابور لا يجعل قضية فولان قضية النساء جميعًا، وأن قصتها هى قصتهن، إنه أكثر تحديداً بكثير، إن ما نراه هو قصة فولان المتمردة وغير العادية، والنساء الأخريات يبدون أكثر استسلاماً لوضعهن فى العائلة والمجتمع. وعلى سبيل المثال فإن حماتها حازمة وباردة وقاسية تجاه عروس فى الحادية عشرة من عمرها، وللحماة وضع مميز فى بيت فولان الجديد، وحتى الزوج يوافق على وجهة نظرها عن فولان باعتبارها كسولاً وغير متعاونة.

وبهذا المعنى فإن تصوير كابور لها محدد تمامًا، إن فولان ليست رمزًا بل استثناءً، إنه يخلق شخصية يمكن تصديقها وفهمها والإعجاب بها، إنها لا تريد أن تصبح ضحية لأى إنسان.

ولكى يضفى كابور إحساساً ملحمياً على السرد، فإنه يلجأ إلى اللقطات العامة جداً: فولان وهى تعبر جسراً مع زوجها، أو فولان فى تلال الأراضى البور حيث تختفى العصابة. إن هذه الصور تضيف إحساساً شكلياً على سياق حياة فولان، سياق جنوب شبه القارة الهندية، فى تلك المساحات الشاسعة حيث قد يفقد الناس أنفسهم. وذلك الوجه لمعالجة كابور يختلف تماماً عن تناول سينما الحقيقة، حيث علاقات الشخصيات أهم من البيئة المحيطة بهم. ومن خلال التبادل بين اللقطات القريبة العاطفية لفولان، والسلبية الشكلية للقطات العامة، فإن المرء يدرك أن فولان وحيدة فى معركتها. ليست هنا رؤية رومانسية – مثل رؤية جون فورد التى تنظر إلى المناظر الطبيعية بنوع من الحنين.

البعد الثانى لاستخدام اللقطات القريبة واللقطات العامة هو تنوع وجهات النظر عن فولان، وإننى أعتقد أن كابور كان يريد أن يعطينا صوراً متنوعة لفولان بقدر ما يستطيع، وعندما يفعل ذلك فإنه يبدأ فى طرح قضية عامة على أحد المستويات،

بأن قصة فولان هى قصة كل امرأة، وهذا يعنى أنه فى حاجة لتأسيس صورة لفولان القوية وفولان التى بلا حول ولا قوة، إنه يريد تصويرها كامرأة، وابنة، وعشيقة، وزعيمة، إنه يحتاج إلى أن يرينا كل أوجه فولان لكى يقدم قضية النساء بشكل عام، لذلك فإن عليه أن يكون محدداً حتى نتوحد مع فولان، وعاماً لكى تصبح فولان كل امرأة.

لقد سبق لى أن تصورت فولان كابنة متحدية، وفولان الطفلة الساذجة التى تتصور أنه بقول الحقيقة سوف يسود العدل، لكن على الرغم من أنها تقول الحقيقة حول اعتداء ابن عمدة القرية عليها فإنهم يطردونها من منزلها. وعندما يقدم لنا كابور صورة فولان العشيقة، مع عشيقها زعيم العصابة، فإن اللقطات التى يختارها تؤكد على المساواة بين الرجل والمرأة. إنهما يظهران فى الكادر نفسه فى علاقة واضحة فى البداية، أحدهما فى مقدمة الكادر والآخر فى الخلفية، لكن مع تطور العلاقة الحميمية فإنهما يظهران فى المستوى نفسه، ويستخدم كابور اللقطات القريبة لكى يؤكد على العاطفة فى العلاقة، كما أن وضع الكاميرا يبرز حميمية هذه العلاقة.

فى جزء لاحق من الفيلم، يتم اغتصاب فولان بواسطة الزعيم الأكبر للمجرمين، وهنا يكون وضع الكاميرا أكثر بعداً، وعندما تشعر بالإذلال، وتمضى عارية فى القرية، يكون وضع الكاميرا عالياً وبعيداً جداً عنها. إن اللقطة العامة تسجل إذلالها، وفولان هنا ضحية للسلطة الذكورية القاسية مطلقة العنان.

وعندما تحقق فولان انتقامها من رجال القرية، ويقوم رجالها بإعدام عشرة منهم، فإن الكاميرا تقترب من فولان، كما لو أنه يجب علينا أن نشعر بقوتها كامرأة تبحث عن الانتقام من الرجال الذين اشتركوا فى إذلالها فى الماضى.

وبتحريك أكثر من منظور بصرى تجاه فولان، باستخدام اللقطات القريبة واللقطات العامة جداً، وبتنويع وضع الكاميرا بالنظر إليها من أعلى بعد اغتصابها (إنها هنا ضحية)، أو النظر إليها عن قرب (عندما تكون الجلاد)، فإن كابور يعطينا وجهات نظر متعددة عن فولان، وعندما يفعل ذلك فإنه يضفى السمات الشخصية على

شخصيتها القوية. كما يخلق أيضًا صورة للأدوار المتعددة للنساء فى عالم الرجال: الضحية، العاشقة، الابنة، الأم، المنبوذة العاجزة، والقائدة القوية.

ويتناول كابور قصة أخرى عن امرأة فى فيلم "إليزابيث"، لكنها هذه المرة الملكة الإنجليزية من القرن السادس عشر وليست امرأة من الطبقة الدنيا فى الهند، لكن هناك تشابهات بين الفيلمين، سواء على المستوى الدرامى أو اختيار اللقطات، وسوف نبدأ بملخص للسرد.

يبدأ الفيلم بمارى، الأخت غير الشقيقة لإليزابيث، إن مارى كاثوليكية وإليزابيث بروتستانتية، وهذه الاختلافات الدينية بالإضافة إلى التحالفات تضع كل أخت فى طرف مقابل للأخرى. فى الجزء الأول من الفيلم تكون حياة إليزابيث فى خطر، لكن فى نهاية هذا الجزء تموت مارى وتعتلى إليزابيث البروتستانتية العرش، لكنها كامرأة وبروتستانتية تظل محاطة بالأعداء، فزعيم طبقة النبلاء نورفولك كاثوليكى، ويريد أن يكون ملكًا. يقترح مستشارو إليزابيث عليها إقامة تحالف، بأن تتزوج من ملك أسبانيا أو أمير فرنسا، وكلاهما كاثوليكيان، وحتى عاشق إليزابيث يشير بإقامة تحالف ما، وفى النهاية تثق فى مستشار بروتستانتى واحد، هو والسينجهام، القس والنبيل البروتستانتى، والمهتم ببقائها ملكة بروتستانتية. والخط طوال السرد هو أن كل الرجال (ماعدا والسينجهام) يعاملونها كامرأة وليست ملكة، وفى النهاية تدرك أن عليها أن تختار بين أن تكون امرأة أو ملكة، فهى لا تستطيع أن تكون الاثنتين معًا. إنها تنكر أنوثتها (باعتبارها الجانب الأضعف)، وتتخذ دور الملكة الناجحة التى بلا حياة جنسية.

تؤسس مقدمة الفيلم للحظة الإخراجية فى تطبيقها على الصراع بين الكاثوليك والبروتستانت. ففى لقطة قريبة جدًا، تتم حلاقة رأس امرأة، وفى لحظة قريبة نرى قسًا كاثوليكيًا يتهمها ويدينها بالهرطقة، ويحكم عليها بالموت على المحرقة، وسرعان ما ينتقل المشهد إلى ثلاثة مهرطقين مقيدين على المحرقة وقد تجمعت الجماهير حولهم، ويوضع الخشب فى أكوام وتضرم فيه النار، ويشكو المهرطقون من أنهم سوف يقترحون فى بطء، فيلقى مزيدًا من الخشب فى النار فيحترقون. يتم تقديم هذا المشهد

فى لقطات قريبة مكثفة، قطعات خارج السياق إلى الجماهير والقس الكاثوليك، بينما تظهر بين الحين والآخر لقطة عامة تؤسس للعلاقات المكانية. ثم يقطع كابور إلى خارج السياق، إلى لقطة وجهة نظر من أعلى، هل تلك وجهة نظره، أم وجهة نظر الله؟ أيًا ما كانت فإنها تؤسس لمنظور "مراقب"، إن هناك من يراقب هذا الصراع بين الكاثوليك والبروتستانت، والمشهد شديد التركيز، ويؤسس للمحرقة كمركز فى هذا الصراع. كما أن المشهد يؤسس الفكرة الإخراجية: الكفة الراجحة للقطات القريبة، مع وجود لقطات عامة قليلة لإظهار السياق، بالإضافة إلى دخول منظور شخص خارج الحدث يراقبه من أعلى.

وعندما نقابل إليزابيث فى المشهد التالى يكون ذلك فى لقطة قريبة. إنها ترقص مع وصيفاتها فى حقل، فى انتظار عودة عشيقها سير روبرت. صورة إليزابيث هنا ناعمة وأنثوية، فى تناقض حاد عند نهاية الفيلم، عندما تكون اللقطات فى حجم الثلاثة أرباع (لقطة يظهر فيها الشخص من رأسه حتى منتصف ساقيه) أو فى لقطات عامة، ويكون وضع الكاميرا بعيداً يظهر القوة وليس الطابع الجنسى لإليزابيث الذى رأيناه فى بداية الفيلم. فى هذه اللقطات الافتتاحية يستخدم كابور عدسة التليفوتو حتى يبدو السياق مشوشًا، ليس فقط لإضفاء طابع النعومة على إليزابيث، ولكن أيضًا عالمًا منفتحًا على النقيض من قسوة المشهد السابق. وفى هذا المشهد يتم القبض على إليزابيث، ويأخذونها إلى برج لندن. وفى أغلب اللقطات نراها قريبة، سواء من خلال وضع الكاميرا أو باقترابها من الكاميرا، أو تكون اللقطة القريبة. أما صور البلاط، خاصة غرف الملكة، فنراها بعيدة حيث تسود اللقطات العامة. وعندما يتحرك نورفولك فى قلعة الملكة متجهًا إلى غرفتها، تكون وجهة النظر من أعلى مرة أخرى، حيث يبدو وبطانته صغاراً جداً. كما أن اللقطات العامة جداً من وجهة نظر شخص خارج الفيلم، أو من منظور عالٍ بعيد، تخلق بعداً ملحمياً: إن الصراع لا يدور فقط بين رجال يسعون إلى السلطة، إن هناك شيئًا أكبر على المحك، والمعنى المتضمن هو أن هذا الصراع الملحمى تراقبه الآلهة. والتبادل بين اللقطات القريبة جداً المثيرة للعاطفة (موت المهرطقين البروتستانت) أو المثيرة للتوحد (إليزابيث)، يحل محله لقطات عامة جداً تعطى إحساساً ملحمياً لهذا الصراع.

فى المشهد التالى يتم استدعاء إليزابيث من زنزانتها إلى غرفة الملكة، حيث تنظر مارى فى مصير إليزابيث، إنهما أختان غير شقيقتين، لكنهما من ديانتين مختلفتين، إن مارى تقر بأن إليزابيث سوف تكون الملكة بعد موتها (إن مارى مريضة الآن)، وهذا لن يحدث إذا وقعت مارى حكم الإعدام على إليزابيث. هنا صراع بين السلطة والعاطفة، وهناك لقطات عامة للغرفة تذكرنا بأن الملكة مارى تملك السلطة المطلقة، وهناك لقطات قريبة لإليزابيث ومارى تستعطف فيها إليزابيث أختها ألا توافق على إعدامها. والانتقال من اللقطة العامة إلى اللقطة القريبة، من السلطة إلى العاطفة، يجسد جيداً مستويات السرد. إنها قصة عاطفية لامرأة مهتمة بالحب والعلاقات والكرامة، وهى أيضاً قصة على السلطة ومداها واستبدادها. وليس للعلاقات والحب والكرامة مكان بجانب السلطة، وعلى إليزابيث - كلما تقدم السرد - أن تختار بينهما.

يستخدم كابور اللقطات القريبة للعاطفة، والأنوثة، ويستخدم اللقطات العامة ليصور أمور السلطة، سواء كانت حول البروتستانت فى موجهة الكاثوليك، أو سلطة الملكية فى مواجهة الكنيسة، أو انجلترا فى مواجهة فرنسا أو أسبانيا. كما أنه يستخدم أيضاً اللقطات العامة جداً للتعبير عن وجهة نظر شخص خارج السرد، وعندما تكون اللقطات من أعلى فإنها تمنح كل الصراعات المذكورة بعداً ملحمياً.

وضع الكاميرا والإيقاع: تدخل الحالات الذاتية

استخدم العديد من صناع الأفلام وضع الكاميرا الذاتية، أو التغير فى سرعة الإيقاع، أو كليهما معاً، لتذكيرنا بأن السرد انتقل إلى حالة ذاتية، أو حالة غير واقعية، على النقيض من الحالة الواقعية فى العالم الحقيقى. لقد بدأ الأمر مع جورج ميلييس، الذى اشتهر بفيلمه "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢)، ومنذ ذلك الحين بدأ الاهتمام بالحالات الذاتية فى السرد سواء على مستوى السرد أو كتحدٍ إبداعى. لقد قام لويس بونويل ببساطة بتجاهل التفريق بين الموضوعى والذاتى منذ أول أفلامه "كلب أندلسى" (١٩٢٩)، حيث كان يقطع مباشرة بين الحالتين. لكن هناك مخرجون آخرون كانوا أكثر لهافة من

الناحية الجمالية، حيث استخدم روبرت ماموليان الكاميرا الذاتية ليؤسس لوجهة النظر الذاتية فى فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٣٢)، واستخدم ألفريد هيتشكوك الصوت واللقطة القريبة فى "ابتزاز" (١٩٢٩)، واستخدم فيديريكو فيللينى الصوت، أو غياب الصوت، ووجهة النظر الذاتية، مع الانتقال فى تصميم المناظر، وبالطبع عبثية السرد أيضًا، لكى يؤكد على أننا سوف نستوعب الفرق بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى، ومن ناحية أخرى فإن مخرجين مثل آلان رينيه جعلوا الخط الفاصل بينهما مشوشًا. واستخدم البعض الأبيض والأسود، والألوان، للتفريق بين أحدهما والآخر. ولكى ندرس هذا الأمر، وسوف نبدأ بفيلم إليم كليموف "تعال لترى" (١٩٨٥)، ثم ننتقل إلى فيلم دارين أرونوفسكى "قداس إلى حلم" (٢٠٠٠).

فيلم إليم كليموف "تعال لترى" من الأفلام الحربية التى تدور فى بيلاروسيا خلال فترة الاحتلال الألمانى، والزمان هو عام ١٩٤٣، إن الشخصية الرئيسية فلوريا: فتى مراهق يتطوع للقتال مع المحاربين، والسرد نعيشه ونراه من وجهة نظره. تبدأ القصة مع فلوريا وقد عثر على بندقية، وهى ما يطلبه المحاربون لكى يقبلوا انضمامه إليهم (يجب عليك أن تأتى بسلاحك)، وهو يترك بيته وينضم إليهم. وتنتهى القصة ربما بعد أيام أو أسابيع، بعدما يكون قد عاش تجربة الحرب للمرة الأولى، إنه يطلق النار من بندقيته للمرة الأولى، ويمضى مع المحاربين فى الغابات، وبين البداية والنهاية يكون قد عاش أهوال الحرب وزمن الاحتلال. إنهم يتركونه فى نوبة حراسة فى الغابة مع امرأة شابة أكبر منه بسنوات قليلة، ويبتعد المحاربون لكى يقاتلوا الألمان، ليعيش والمرأة تجربة قصف جوى ألمانى ينتج عنه فقدانه للسمع بشكل مؤقت، ويهرب الاثنان إلى البيت، لكن أمه وشقيقاته اختفين، إنه لا يعلم أنهن قتلن أثناء ممارسة الألمان للتطهير العرقى، فيذهب مع الفتاة إلى جزيرة يتصور أنه سوف يجد فيها أمه وشقيقاته، فلا يجدهن وسط الناجين. ثم يذهب مع جندى بحثًا عن طعام للناس الموجودين فى الجزيرة، ويسرقان بقرة، لكن رفيقه الجندى والبقرة يموتان بنيران المدفعية. ويخفيه فلاح لكن سرعان ما يعثر الألمان عليه. إن الألمان يجمعون كل من فى القرية، بمن فيهم فلوريا، ويسوقونهم كالقطيع فى حظيرة الماشية، ويسمحون له بمغادرة الحظيرة

قبل أن يضرموا فيها النيران وفى المئات بداخلها. إنهم يهددونه بالموت، لكن ذلك يكون فقط لالتقاط صورة يريدها جندى ألمانى كتذكار، ويرحل الألمان ولا يزال فلوريا على قيد الحياة، وسرعان ما سوف يتم القبض على نفس الألمان الذين حرقوا الحظيرة، ونعلم أن نصفهم ليسوا إلا رفاقًا من الروس. يغلب على المحاربين فكرة حرقهم، لكن الجميع يلقون مصرعهم بطلقات الرصاص. الآن يطلق فلوريا النار من بندقيته على صورة هتلر، وهى اللقطة التى تتقاطع مع لقطات أرشيفية لصعود هتلر. وكلما تقدم المشهد، واستمر إطلاق النار، ندرك أن التتابع الزمنى لتلك اللقطات الأرشيفية يمضى إلى الوراء فى الزمن كأنه التاريخ، يتم حذفه. وينتهى السرد بعبارة تقول: إن أكثر من ٦٠٠ قرية أحرقت على يد النازيين أثناء وجودهم فى بيلاروسيا.

هذا هو الملخص السردى لأحداث الفيلم، لكن الأكثر أهمية هو أن كليموف يخلق الحالة الذاتية للشخصية الرئيسية الفتى فلوريا، وما هو إحساسه بالحرب، وإحساسه بذاته، وما يحدث له هو وعائلته. إن كليموف أكثر اهتمامًا بإعطائنا أحاسيس الصبى، حيث تجتمع أوضاع الكاميرا، واختيار اللقطات، والصوت، لكى تخلق الحالة الداخلية لفلوريا، والنتيجة تجربة سينمائية تقف دائمًا على حافة ما لا يمكن احتماله أو تصديقه. والسؤال بالنسبة لنا هو: كيف خلق كليموف الحالة الذاتية لبطله؟ إن السؤال حول إذا ما كان ما رأيناه حقيقة أم خيالاً، تعبيرًا عن آماله أم مخاوفه، هو سؤال لا محل له، فالمهمة التى أخذها كليموف على عاتقه هى أن ينقلنا إلى الحياة الداخلية لمراهق، بينما تتشكل هذه الحياة بواسطة أحداث خارجية: الضحايا، وإمكانية الموت الوشيك، وطريقة العنف المتعمد. كيف استطاع الفتى أن يمضى عبر هذه الأحداث، وكيف أخذنا كليموف إلى الحالة الشعورية فى تجارب الصبى؟

يبدأ كليموف من بعيد، إنه يراقب فلوريا الذى يقوده صبى آخر فى بحثه عن بندقية، ويبدو هذا البحث عبثيًا، لعبة حرب يلعبها الصبيان، ولا تصبح حقيقية إلا عندما يعثر فلوريا على بندقية بالفعل، وكل ما نراه هو أن يدًا متصلبة لشخص ميت تقبض على البندقية حتى يصبح انتزاع فلوريا لها أمرًا شديد الصعوبة. إن هذه الجزئية السردية العبثية تؤسس لمفارقة، أن مهمة جادة مثل الحصول على بندقية لهى أمر يولد فى ظرف

عبثى وسيريالى، إن البندقية مدفونة مع صاحبها الذى مات، على شاطئ يصلح كمكان للعب صبيين صغيرين لعبة الحرب. إنها لعبة، إنها واقعية، وهى سريالية.

وسرعان ما ترسو طائرة شراعية فوق سطح البحر، إن هذا القطع خارج السياق، والذى يبدو بدوره سرياليًا، سوف يتكرر طوال الفيلم كمقدمة للحرب الحقيقية؛ لأنه يؤذن بتوقع هجوم ألمانى وشيك. فى تلك اللحظة تبدو الطائرة هادئة، وكأنها قطعة طفولية من لعبة الحرب، وسوف نعلم معناها الحقيقى عندما تتكرر هذه اللقطة فى الفيلم.

يمضى السرد بتقديم الصبى لنفسه إلى المحاربين، إن أمه تتضرع له وتقول: له إنه لا يحتاج للذهاب وليس مضطراً له، ويقول ضابط من المحاربين: إنهم يحتاجون رجالاً معهم بنادق، والصبى قد أوفى بمتطلبات تجنيده، ويجب أن يذهب. هناك قطعات خارج السياق إلى تجهيز الطعام، وشقيقتاه التوءم، تجسدان واقعية المشهد. إنه مستثار، ومثل كل الصغار فإنه يشعر بأن ذهابه إلى الحرب يجعله أكبر سنًا، وهو فخور بذلك، ويرحل الصبى، وتبدأ هنا استراتيجية كليموف الذاتية، فى الغابة، إن قصف القنابل يحتجز فلوريا وفتاة صغيرة ليتشاركا اللعب قليلاً، لكن الأمر يتغير بسرعة، إذ يستخدم كليموف صوت القنابل المتساقطة لكى يؤسس لطابع المشهد، فالصوت عالٍ وحاد، والصور ذاتها تصف القصف، ولكن بينما يمضى القصف يقطع إلى كليموف زمنيًا للصبى، فعندما تصاب طبلة أذنه تركز اللقطة القريبة على ألمه، ويصبح صوت القنابل أعلى وأكثر تشوهًا، والتركيز على فلوريا، وعلى ألمه، وعلى حدة وتشويه الصوت، وعلى التشويه المتزايد للضجة المستمرة دون توقف، ثم يتوقف كليموف عن التجربة السمعية الذاتية لفلوريا. سوف تشرح الفتاة لاحقًا أنه أصيب بالجنون لأنه فقد السمع. وبمعنى ما هذا هو ما نبدأ فى معايشته، إحساسه الداخلى بالألم والعزلة عن العالم.

يبدأ كليموف هنا فى التبادل بين المشاهد الواقعية والذاتية، فالمشهد التالى لفلوريا وهو يأخذ هذه الفتاة إلى منزله بحثًا عن الحماية، لكنه لا يجد أحدًا فى المنزل.

لا يزال هناك حساء دافئ على الطاولة. يأكل فلوريا ويخبر الفتاة أن أمه تصنع حساء طيبًا. إن هذا المشهد غير واقعى بالمرة ينتهى بفكرة فلوريا أن أمه وشقيقتيه قد هربن إلى جزيرة قريبة، فيجرى مع الفتاة نحوها، وخلال جريهما تنظر الفتاة من فوق كتفها فترى أكوامًا من الأجساد العارية خلف الحظيرة، إن هذه النظرة الخاطفة تكشف لنا أن الأم والشقيقتين لقين مصرعهن، ويمضى هذا المشهد على نحو واقعى، لكن يأتى بعده مشهد شبه سريالى لرحلة الصبى والفتاة إلى الجزيرة. إن الماء المحيط بالجزيرة كثيف بسبب القطران، وهو ما يعوق هروبهما، إنهما يخوضان فى الماء، ويغطى القطران جسديهما ووجهيهما، ويبطئ الإيقاع، ويبدو أن القطران سوف يجعلهما يغرقان، وعندما يبرزان برأسيهما من تحت الماء فإنهما يبدوان غير بشريين.

وسرعان ما يجدان فلاحين آخرين يخبرون فلوريا أن أمه قد ماتت، إن جسديهما مغطيان بالقطران، وهناك لقطة قريبة تصور محاولته أن يصرخ. هل صرخ بالفعل؟ هل هذا واقع داخلى أم خارجى؟ ويبدو فلوريا كأنه فقد ذاكرته، وتقول الفتاة: إنه أصيب بالجنون بسبب تلف أذنيه. هذا المشهد يبدو ذاتيًا تمامًا وغير واقعى. وهذا النمط (فى التبادل بين الموضوعية والذاتية، أو بين الواقعية واللاواقعية) سوف يتكرر مع كل مشهد: البحث عن الطعام، القبض عليه بواسطة الألمان، حرق الحظيرة، وإعدام الألمان، وبهذا التبادل خلق توترًا بين الواقع الخارجى والحالة الشعورية الداخلية للصبى.

ويستمر المشهد الختامى فى تصعيد التوتر بين الواقعين الخارجى والداخلى، فعندما يصوب الصبى بندقيته إلى صورة هتلر فإنه يحاول التخلص من غضبه ومصدر ألمه: أدولف هتلر. ومن خلال القطع بين الصبى يطلق النيران، وتاريخ الرايخ الثالث، يعطيه كليموف هدفًا يصوب عليه، فمن خلال عرض اللقطات الأرشيفية للرايخ الثالث فى ترتيب زمنى يرجع إلى الوراء، فإنه يعنى أن إطلاق الصبى للنيران يعيد التاريخ إلى الوراء ويمحوه. وسواء كان ذلك تطهيرًا أم أمنية، فإن المشهد فكرة ذاتية مراهقة تمامًا: إن الصبى يستطيع بإطلاق الرصاص من بندقيته أن يمحو الدمار الذى حاق

بعائلته ووطنه. وهذه الفكرة والحالة الذاتية سوف تتعادل من خلال العودة إلى الواقع، إذ يبتعد الصبى لينضم إلى المحاربين، ويخبرنا التعليق المكتوب على الشاشة بعدد الفلاحين من بيلاروسيا الذين لقوا مصرعهم على يد الجيش الألمانى الغازى.

وهكذا يخلق الصوت، ووضع الكاميرا، واختيار اللقطات - خاصة اللقطات القريبة عندما تكون الكاميرا قريبة جداً من الموضوع - جميعًا الحالة الذاتية للصبى خلال الحرب. ويلعب الإيقاع دوراً ثانيًا خاصة فى بعض المشاهد مثل العبور إلى الجزيرة، وهجوم المدفعية الذى يقتل الجندى والبقرة التى كانوا يريدون بها إطعام الناس على الجزيرة.

أما فيلم دارين أرونوفسكى "قداس إلى حلم" (٢٠٠٠) فيهتم أيضًا بالحالات الذاتية، التى تحدث بسبب تعاطى المخدرات. يركز السرد على أربع شخصيات: هارى، وأمه سارا جولدفاراب، وصديقته ماريون، وصديقه وشريكه فى العمل تايرون. يقول هارى: إنه وتايرون شريكان فى عمل التوزيع، توزيع المخدرات. وتصبح ماريون مدمنة للهيروين، بينما تصبح الأم سارا مدمنة على أقراص التخسيس. فى البداية تكون لكل شخصية درجة ما من السيطرة على حياتها، لكنهم يفقدون تلك السيطرة فى النهاية، ويكون على كل منهم أن يفعل ما هو مضطر لفعله كى يبقى على قيد الحياة. إن أرونوفسكى يعطى لكل شخصية مساراً دراميًا محدداً، هذا المسار بالنسبة لهارى وهو شعوره بالذنب؛ لأنه ممزق بين اهتمامه بذاته ومسئوليته عن الآخرين، أما بالنسبة لسارا فهو الوحدة والبحث عن اعتراف الآخرين بها (أصدقاؤها، ابنها، المجتمع بشكل عام كما يتجسد فى بحثها عن الظهور فى التليفزيون). أما ماريون فالمسار الدرامى لها هو التمرد، تجاه والديها فى البداية ثم لوم كل من تعتمد عليهم فى توفير المال لشراء المخدرات. أما تايرون فهو رجل ممزق بين الحاجة للثناء وفى الوقت ذاته فإن هناك بداخله دافعًا لتدمير كل ما ينجزه. وخلال إدمانهم للمخدرات أو العقاقير فإن الشخصيات سوف تفقد كل شىء، ماديًا ونفسيًا، ولن يبقى لهم إلا القليل من الكرامة.

المسألة الإبداعية بالنسبة لأرونوفسكى هى كيفية تصوير الانتقال من الحياة داخل المجتمع إلى الحياة داخل رأس المرء، ولكى يحقق هذا الانتقال يستخدم أرونوفسكى كل الأدوات: الصوت، والإيقاع، ووضع الكاميرا، وتشويه عدسة عين السمكة، والصور ذات الزوايا الواسعة، والتحريك "كادر كادر"، والكثير من حركة الكاميرا. والمسألة بالنسبة لنا هى أولاً: أن نرى الجدل الديالكتيكى البصرى بين ما هو خارجى وما هو داخلى، ثم التعرف على الطريقة التى يصور بها أرونوفسكى الانتقال داخل كل شخصية، حتى يستطيع أن يخلق الحالة الذاتية المختلفة عن الآخرين.

وسوف نتأمل أولاً الحركة الديناميكية الخارجية والداخلية، التى تضع سياق التحول لدى كل حالة ذاتية وتحضِّر لهذا التحول.

ويستخدم أرونوفسكى أداتين: التبادل بين الاقتراب الشديد من الحدث والاقتراب عنه، والتقاطع السردى بين ما هو واقعى وما هو خيالى.

عندما نقابل هارى وأمه لأول مرة، نراه وهو يأخذ جهاز التليفزيون الخاص بها بمساعدة تايرون، إنه يرهنه لكى يشترى المخدرات التى يريد العودة للاتجار بها. وعندما نرى هارى وسارا جولدفاراب، فإنهما معًا فى لقطة قريبة جداً، ويستخدم أرونوفسكى الشاشة المنقسمة لكى يضعهما معًا داخل الكادر نفسه لكنهما منفصلان بين نصفى الشاشة. وعندما يدفع وتايرون جهاز التليفزيون فى الشارع، تتحرك الكاميرا معهما لكى تبقى على بعد مسافة منهما، واستخدام عدسة عين السمكة يجعلهما أكثر بعداً. ويقطع أرونوفسكى عادة بين اللقطات القريبة واللقطات العامة حتى نشعر بالاقتراب الشديد من الشخصيات ثم الابتعاد عنها، وهو يكرر هذا النمط المونتاجى عندما يتعاطى هارى وتايرون المخدرات، حيث يتم تصوير المخدرات فى ثلاث لقطات قريبة سريعة: الهيروين وهو يذوب تحت اللهب، ومكبس حقنة الهيروين يتحرك بداخلها، ثم تلاشى المخدر دون أن نعرف إذا ما كان قد دخل فى وريد شخص ما أم أنه أُفرغ خارج الحقنة. ثم يقطع أرونوفسكى إلى هارى وتايرون فى لقطة ذات عدسة واسعة تبدأ فى حركة بطيئة، ثم تأخذ فى الإسراع، ويعطى استخدام العدسة شديدة

الاتساع للقطة قدراً من التشويه. ويكرر أرونوفسكى هذا التتابع للقطات عندما "ينسطل" هارى وتايرون وماريون، وهنا استخدام إضافى للتحريك "كادر كادر" ليصنع إحساساً بالحركة السريعة وغير الطبيعية تحت تأثير المخدر.

ويستخدم أرونوفسكى أيضًا أدوات السرد لكى يُدخل الفانتازيا، ليخلق إحساساً بالانفصال بين العالمين الخارجى والداخلى. إن سارا ترى نفسها دائمًا ضيفة فى برامج الألعاب التليفزيونية التى تتفرج عليها بانتظام شبه دينى، أما هارى فيحلم بسرقة مسدس من رجل شرطة، ويحلم تايرون بطفولته وكيف كانت علاقته مثالية بأمه. وعندما تتناول ماريون العشاء مع معالجها النفسى (من الواضح أنه مهتم بها من الناحية الجنسية)، فإنها تحلم بأنها تغرس شوكة فى يده الممدودة إليها. إن تلك اللقطات الدخيلة على السياق توضح أفكار الشخصيات، لكنها فى الأساس تجسد ما يرغبون أن يكونوه أو يفعلوه.

ولكى يخلق حالات ذاتية مميزة لكل من هذه الشخصيات، فإن أرونوفسكى يستخدم فى البداية الإيقاع لكى يصور الأهداف الشخصية لكل منهم. إن كلاً منهم يريد شيئًا على نحو متحمس: سارا جولدفاراب تريد أن تكون نحيلة، ويريد هارى أن يساعد الآخرين، وتايرون يريد أن يكون ناجحًا، أما ماريون فلا تريد سوى الإثارة، خاصة تحت تأثير المخدر. وبعد أن يؤسس أرونوفسكى لهدف كل منهم، سوف يقوم باستكشاف العقبات التى تعوق هذه الأهداف، وسوف يتضمن هذا الاستكشاف لقطات قريبة. بالنسبة لسارا هناك لقطات قريبة لقطع الشوكولاتة، وبعد تلك اللقطات تتلقى سارا مكالمة هاتفية بأنه تم اختيارها للظهور على شاشة التليفزيون، ومن الواضح أنه برنامج لبيع بضاعة ما، لكنه يمثل لها بداية فرصة جديدة، وسرعان ما تصبغ شعرها لكى تبدو أصغر سناً، وتحاول أن ترتدى فستانها الأحمر لكنها لا تستطيع ، وهكذا تبدأ فى تعاطى حبوب التخسيس. وعندما تعرض نفسها على طبيب يصف لها دواء للتخسيس يصيبها بالأرق، ودواء منومًا حتى تنام، لتبدأ رحلتها فى عالم مشوه. وهنا يستخدم أرونوفسكى الاختزال البصرى: لقطة قريبة لصندوق البريد تصور توقعها

للدعوة إلى البرنامج التليفزيونى، أما الثلاجة فى عمق الكادر فتمثل رغبتها فى الأكل، وتمثل أقراص التخسيس فى لقطة قريبة الوسيلة إلى غاية: أن ترتدى فستانها الأحمر. لكن هلوستها تتزايد، إنها ترى وتسمع على هيئة شذرات، وعندما تذهب إلى الطبيب فى مرحلة لاحقة من تجربتها لم تعد أقراص التخسيس تأتى بالنتيجة المرجوة، وتراه كأنه بعيد، وحركاته مهتزة بطريقة التحريك "كادر كادر"، وصوته بعيد ومشوه. إن لدينا الآن تجسيداً لحالة انفصال شديدة عن الواقع، وتؤسس هذه الحالة للمرحلة الأخيرة من يأسها من الظهور على شاشة التليفزيون، إنها تحبس نفسها فى غرفتها وتحلم بالظهور فى التليفزيون. وتستمر هذه الحالة فى طريق المزيد من الانفصال عن الواقع، ويأخذونها إلى مستشفى حيث تتلقى العلاج بالصدمات الكهربية. لقد فقدت التواصل مع الواقع، وهى تعيش تماماً داخل حالتها الذاتية.

ويقطع أرونوفسكى قطعًا متوازيًا مع تدهور حالات هارى وتايرون وماريون، بالتوازى مع حالة سارا، إن حالاتهم تمضى فى الانحدار نحو الفقدان والإذلال. وباستخدام التبادل بين اللقطات القريبة جداً، واللقطات العامة جداً (بعدسة عين السمكة التى تجعلنا نرى إلى مسافة أبعد)، وباستخدام الصوت والصورة وتغير الإيقاع، يأخذنا أرونوفسكى إلى العالم الداخلى للانحدار داخل الذات، الذى تتصف به حالة الإدمان التى تعيشها الشخصيات الأربع، والأسلوب مهم هنا فى خلق إحساسنا بكل من هذه الشخصيات من أكثر المنظورات الداخلية الذاتية عمقاً.

هناك تعليق أخير: يوجد قدر كبير من الحيوية فى الفيلم، فالإيقاع والحركة يضفيان الحيوية على هذه الشخصيات حتى لو كنا نراهم فى حالة من الخمول والبلادة بسبب المخدرات. إن كلاً منهم يقوم بفعل ما، لكنه غير ملائم حتى أن أفعالهم تؤذيهم بدلاً من أن تساعدهم. إنها شخصيات عاجزة عن إنقاذ نفسها، أو إنقاذ بعضها البعض، على الرغم من رغبتها فى مساعدة الآخرين.

الهــوامــش

(١) التجربة الأمريكية مع تقنيات سينما الحقيقة فى الأفلام الدرامية يمكن تعريفها بقوة من خلال أفلام جون كازافيتيس، مثل "ظلال" (١٩٥٩) و"وجوه" (١٩٦٨). كما أن هاسكيل ويكسلر فى فيلمه "متوسط البرودة" (١٩٦٩)، ثم مايكل ريتشى فى فيلميه "متسابق التزلج" (١٩٦٩) و"المرشح" (١٩٧٢)، قاما أيضاً بتجريب هـذه التقنيات.

(١٦)

مواءمـــة الأســـلوب

الجزء الثالث:

الواقع الرقمى

منذ الفترة المبكرة للسينما، ناضلت ضد اتجاهين متعارضين: الأول: هو جعل السرد واقعيًا بقدر الإمكان، والثانى: هو خلق واقع فانتازى متخيل، وقد تجسد هذان الاتجاهان خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر، والعقد الأول من القرن العشرين، على أيدى لوى لوميير وأخيه من ناحية، وجورج ميلييس من ناحية أخرى. والآن، وبعد مائة عام، جاء العصر الرقمى للصورة - بما يتضمنه من مؤثرات خاصة وعمليات تتم فى مرحلة ما بعد التصوير - لكى يصهر هذين العالمين معًا، فالصور الآن يمكن أن تبدو واقعية على الرغم من أنه تم توليدها من واقع متخيل وليس من واقع تم تصويره على فيلم. وسوف يكون هدفنا فى هذا الفصل دراسة كيف أن صورة الواقع أصبحت نوعًا من البراعة الفنية والتقنية، وكيف أن الواقعية بمعناها القديم قد اتخذت معنى جديدًا فى التجربة السينمائية.

إن ما يجب قوله منذ البداية هو أن المونتاج قام دائمًا بدعم كل من هذين الاتجاهين. فقد كانت اللقطة العامة واللقطة القريبة جدًا من بين الأدوات الأساسية لدى المونتير والمخرج، لاستخدامها فى تجسيد واقع متخيل أو فانتازى. واستخدمت اللقطة العامة، واللقطة القريبة، والقطع إلى خارج السياق لإعطاء منطق مادى فيزيقى أو عاطفى.

وفيما يخص أساليب المونتاج، استخدم القطع القافز والإيقاع لخلق واقع متخيل، بينما يستخدم القطع لتحقيق الاستمرارية - مثل الحدث المتوازى، أو الحدث المطابق - باتباع قواعد اتجاه الشاشة، وذلك لتحقيق إحساس بواقعية مادية وعاطفية.

وعلى الفور واجه المساهمون فى مجال الواقع الرقمى كلاً من الجانبين، وكانت النتيجة مزيداً من الجهد فى خلق واقع واستغلال الواقع المتخيل والواقع المادى. وعندما أصبح فى متناول المونتيرين والمخرجين اختيارات أسلوبية جديدة للتقدم فى هذا الاتجاه أو ذاك، فإن المتفرج وجد نفسه فى حالة محاولة إقناع نفسه بتصديق ما يراه. (هنا تعبير شائع فى النقد الفنى الغربى، ترجمته الحرفية "إيقاف التصديق"، ويعنى أن المتلقى يقبل بقواعد اللعبة الفنية ويصدق ما يراه حتى لو كان يتناقض مع الواقع - المترجم). وبالنسبة للمتفرج فإن السؤال يصبح: "ما هو الحقيقى؟"، أو "أنا لا أستطيع أن أصدق أى شىء!"، أو "أنا أستسلم للفيلم، على الرغم من علمى أنه غير حقيقى". إن ذلك يبدو أمراً ساخراً، لكن ليس المقصود به أن يكون كذلك، ففنانو المونتاج والمخرجون يأخذون مواقف أسلوبية متطرفة، والنتيجة نوع من الشفافية التى تدعو إما إلى البراعة التقنية أو إلى الواقعية، لقد استمتع بيتر جاكسون كثيراً وهو يصنع فيلمه "كينج كونج"، يصنعها من تلك الجزيرة، والغوريلا الضخمة، والديناصورات والحشرات العملاقة تطارد البشر، ونحن استمتعنا بذلك أيضاً، لكننا نعلم أنه واقع رقمى.

الواقع الاصطناعى

لكى نفهم "الواقع المتخيل" على نحو أكثر عمقاً، فإن من الأفضل أن نتأمل الاختيارات العملية التى استخدمها العديد من المخرجين لتحقيق الواقع المتخيل من خلال البراعة التقنية. افترض خمسة اختيارات كطرق لما أطلق عليه "الواقع الاصطناعى"، هذه الطرق هى استخدام الفيديو بدلاً من السينما، واستخدام التقنيات المعقدة، واستخدام الخيال أكثر من الملاحظة، واستخدام الإبهار، واستخدام المؤثرات الخاصة، ومن الواضح أن كلاً من هذه الاختيارات اصطناعى. وبعض الأحيان فإن

هدف المخرج يكون اللعب المرح، كما فى حالة "كينج كونج" لبيتر جاكسون. لكن الأغلب أن يكون للمخرج هدف فى رأسه، يتراوح بين التدخل البريختى مثل فيلمى لارس فون ترييير "ماندرلاى" و"دوجفيل" لكى يغير من تناسب أبعاد القصة ويركز على جانب دون الآخر، أو لكى يجعل القصة أضخم مثلما هو الحال فى المصارع "لريدلى سكوت". وسوف نبدأ الآن تأمل هذه الاختيارات.

الفيديو بدلاً من السينما

الطريق الأول هو اختيار "الفيديو بدلاً من السينما". إن السينما بفضل حبيباتها الدقيقة تحقق عمقًا ودقة تؤديان إلى الإحساس بالواقعية، أم الفيديو فهو أكثر تسطيحًا وميلاً إلى التقليل من حدة اللون ووضوحه، بما يؤدى إلى تشابه مع لوحات الرسم بألوان الباستيل التى تعكس نوعًا من الاصطناع. وأحيانًا ما يفضل صناع الأفلام تقنية الفيديو لأنها الاختيار الأرخص بالمقارنة بالسينما. أما فى حالة مايكل مان فى فيلمه "الرهينة"، وكولين سيرو فى فيلم "فوضى"، فإن الاختيار كان جماليًا، باستخدام البراعة التقنية لتجسيد مفهومها عن القصة.

فيلم "فوضى" (٢٠٠١) لكولين سيرو حكاية عن الحياة المعاصرة فى فرنسا، ويدور حول امرأتين: الأوربية هيلين والجزائرية مليكة، وكلتاهما تعيش فى مشكلة بسبب كونهما امرأتين. يبدأ الفيلم بهيلين وزوجها يشهدان الضرب المبرح للعاهرة الصغيرة مليكة، ويصر الزوج على عدم التدخل وترضخ هيلين، لكنها تشعر بالذنب والغضب، لذلك تبحث عن مليكة المريضة وتبقى بجانبها حتى تكاد أن تشفى، لكن هيلين مضطرة للصراع مع الزوج والابن الأنانيين اللامباليين، ومليكة مضطرة للصراع مع العصابة الإجرامية التى استغلتها، ومع أبيها الذى يريد أن يبيعها فى صفقة زواج لرجل عجوز. وتطالب المرأتان - بمساعدة هيلين - بالعدالة والانتقام من كل الرجال الذين تحكموا فى حياتهما على نحو قاس ومتصلب.

ومفهوم سيرو هو تقديم كل من المرأتين بشكل مختلف عن الأخرى. إن لهيلين حياة نمطية يسودها التسرع، وهى الحياة التى تتصف بها الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، وكل الرجال فى حياتها يرون أن دورها هى أن "تخدمهم"، فالزوج، والابن، ورئيسها فى العمل، جميعهم يرونها فى خدمتهم، وأنهم متسامحون ويتساهلون معها بدلاً من أن يروها شريكة وعلى قدم المساواة معهم. ويظل الفيلم يلعب على تلك الصورة حتى قرب النهاية، حين تقوم هيلين كمحامية بالدفاع عن مليكة، وإلى أن تأتى تلك اللحظة فإنه يتم تصويرهم كما يراها الرجال، خاضعة لهم. ومعالجة سيرو خفيفة وكوميدية، كأن حياة هيلين مسلسل تليفزيونى أمريكى "كوميدى"، واستخدام الفيديو والقطع السريع يؤكد على الطابع الاصطناعى غير الحقيقى لحياتها كزوجة وأم وموظفة. إن من الواضح أنها قادرة على أن تعيش حياة الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، واستخدام الفيديو هنا يضفى تفاهة على هذه الحياة، ويركز على سمات الحياة اللاهثة دومًا، كما يجعل دورها فى العائلة دورًا خفيفًا بدلاً من أن يكون مأساويًا.

وفى حالة مليكة، فإن حياتها ليست خفيفة على الإطلاق، فهى تقف على حافة المأساة. وعندما نبدأ فى أن نعلم شيئًا عن حياتها، تكون البداية هى انتحار أمها فى الجزائر. وهى الآن فى فرنسا، تعاملها زوجة أبيها بقسوة، وسرعان ما تباع فى صفقة زواج لرجل جزائرى عجوز، وعندما تهرب تصبح بلا إثبات هوية ولا موارد، وتضطر إلى الانزلاق إلى الدعارة بواسطة رجل يبيع لها الطعام، وعندما تمضى فى عالم الدعارة فإن ذكاءها وقدرتها على استغلال مهاراتها يضعانها فى صراع مع "قلاّكها"، ويترك لها زبون عجوز وصية بأن ترث ثروته فيطالب رجال العصابة بهذه الثروة. ترفض مليكة فتتعرض للضرب والمطاردة القاسية المستمرة، فتنقذها هيلين من براثن العصابة، وتخططان معًا للانتقام، وإنقاذ شقيقة مليكة الصغيرة من مصير الزواج بلا حب، ومن الاستغلال ذاته الذى تعرضت له مليكة.

لا يخفف استخدام الفيديو من قصة مليكة، لكنه يساعد المتفرج فى معايشة القصة كحدوتة، إن سيرو تستخدم القصة لكى تقدم أفكارها عن النساء المعاصرات من

خلال حدوتة تحذيرية. إن مليكة، كما هو الحال مع هيلين، امرأة فرنسية معاصرة وإن كانت من ثقافة أكثر تقليدية، وما تقوله سيرو هو أن على النساء - أيًا كانت الثقافة التى جئن منها - يجب أن تنقذن بعضهن، وأنه لا يمكن لهن الاعتماد على الرجال. إن الأمهات والزوجات والشقيقات، كل النساء، يجب أن يقفن معًا فى حرب معاصرة ضد التقاليد وضد البناء السلطوى الذكورى الذى يقوم باستغلالهن. وباستخدام الفيديو تؤكد سيرو على اصطناع القصة، وتبعدنا عن هيلين ومليكة، إنهما تصبحان رمزًا فى الحرب بين النساء والرجال، ويساعد الفيديو سيرو على أن تجسد الحدوتة فى الحياة المعاصرة، بدلاً من أن يصبح شريحة من الحياة المعاصرة. إن الاصطناع، وشكل القصة باعتبارها حدوتة، يساعدان بعضهما بعضًا، ولأن الفيديو يجعل قصتى مليكة وهيلين غير حقيقيتين فإنه يدفع الفيلم إلى اختيار أسلوبى يدعم رسالته.

الاصطناع المبنى

الطريق الثانى إلى واقع متخيل هو ما سوف أطلق عليه "الاصطناع المبنى" أو المشيد، ويقدم فيلما لارس فون تريير "دوجفيل" و"ماندرلاى" نموذجين جيدين على ذلك. يدور فيلم "دوجفيل" فى مدينة صغيرة متخيلة فى سلسلة جبال الأبالاش فى شرق الولايات المتحدة خلال الثمانينيات. وفكرة الفيلم أن امرأة متمدينة تأتى إلى المدينة من خارجها، إنها هاربة من حياتها وعائلتها، لكن المدينة تشك فى الغرباء، وحتى الرجل الذى ينجذب إلى هذه الغريبة سوف يقف فى النهاية إلى صف رفاقه أبناء المدينة ضدها. وعندما يأتى أبوها زعيم العصابة لاستعادتها، فإنها تتصرف كما يريد وتعاقب من اضطهدوها، وكأن الفيلم يقول: "البنت طالعة لأبيها".إن الاصطناع المبنى باعتباره يمضى على النحو التالى: الفيلم مصنوع فى مكان واسع، والبيوت تتميز عن بعضها البعض بشرائط، والإضاءة ليست درامية على الإطلاق، واللقطات الطويلة زمنيًا تعطى الفيلم مظهر اللعبة التى تم الإعداد لها قبل بناء الديكورات، وكل شىء فى الفيلم يشى بالاصطناع فى مقابل أى نوع من الواقعية. والنتيجة هى اختبار قدرتنا على قبول

الواقع المتخيل، لكننا نقبل ذلك وندخل حياة الشخصيات. قد يرى المرء هذا الفيلم باعتباره لعبة عابثة من لارس فون ترير، أو أنه من نتائج الواقع الرقمى، أو رد فعل له، فيلم يقر بصراحة ووضوح أسلوبين "إن ما نراه غير حقيقى". أما الطريق الثالث إلى الواقع المتخيل، فهو ما أطلق عليه "المتخيل باعتباره ملاحظتنا للعالم".

المتخيل باعتباره ملاحظتنا للعالم

يقدم فيلم "حرب العوالم" (٢٠٠٥) لستيفن سبيلبيرج نموذجًا جيدًا على هذا الطريق. القصة هى حدوتة مباشرة عن الصراع من أجل البقاء، هناك أب لم يكن والدًا بالمعنى الكامل للكلمة (توم كروز) قد أخذ طفليه لقضاء عطلة نهاية الأسبوع معه، والطفلان مضطران لذلك لأنهما لا يحبانه. وسرعان ما تغزو الأرض كائنات فضائية معادية، ونقطة هجومها هى بايون فى ولاية نيوجيرسى، لكن هناك تقارير تشير إلى اتساع الغزو، وهكذا يوضع مصير الأب والطفلين على المحك، وخلال رحلة هروبهم سوف يصبح الأب بطلاً ويستعيد احترامهما له كأب.

واصطناع وبراعة "حرب العوالم" تكمنان فى أنه يجعل الغزو والهجوم الأول قابلين للتصديق، وواقعًا نلاحظه ونراقبه بوضوح، على الرغم من أنه واقع متخيل. ليس هنا اصطناع مبنى، ولكن سبيلبيرج يحاول أن يجعل الغزو قابلاً للتصديق مثلما كان مشهد الإنزال على ساحل نورماندى فى فيلم "إنقاذ الجندى رايان". يبدأ الغزو بصاعقة عاصفة فى السماء، ورياح قادمة من المحيط الأطلسى، ثم يتقدم فى صوت مدمدم يأتى من تحت سطح الأرض، وثقب تخرج منه سفينة فضاء عملاقة، ثم هجوم بأشعة الليزر، وتبخر الضحايا من البشر، وتدمير الممتلكات، ثم تزداد حدة الهجوم، وتتحطم السيارات والعمارات والطرق السريعة، وكل مرحلة تمثل تهديدًا للشخصية الرئيسية، ويصبح الأب والطفلان هم مركز اهتمامنا بالمصير البشرى فى هذا الخطر، وكل مرحلة يتم تقديمها بشكل يجعلها قابلة للتصديق على الرغم من أنها متخيلة، وتتطور هذه المراحل ببطء؛ لذلك فإننا نستطيع أن نراقب ونلاحظ التهديد والهجوم. وفى جزء لاحق من الفيلم،

عندما نرى المخلوقات القادمة من الفضاء الخارجي على أنها كائنات عملاقة تشبه الديدان، فإننا نكون أمام كائنات مصطنعة متخيلة، ونفقد الإحساس بتصديق ما كنا نلاحظه باعتباره واقعًا قابلاً للتصديق. ومع ذلك فإن لدينا فى الهجوم الأول نموذجًا جيدًا على التحام ما هو متخيل، وما هو قابل للملاحظة، ليصنعا إحساسًا قابلاً للتصديق بتهديد للعالم.

استخدام عنصر الإبهار

الطريق الرابع لتأكيد الاصطناع هو خلق "الإبهار"، والأمثلة المفيدة على ذلك هى أفلام ريدلى سكوت مثل "مملكة الجنة" (٢٠٠٥) (يمكن الترجمة أيضًا إلى "ملكوت السماء")، و"المصارع" (٢٠٠٠)، وهذان الفيلمان يدوران حول صراع ملحمى، الأول هو الحرب بين المسيحيين والمسلمين على السيطرة على القدس، والثانى هو الصراع بين القائد الرومانى ماكسيموس والإمبراطور الرومانى كومودوس. فى "المصارع" يوصى الإمبراطور المحتضر ماركوس أوريليوس بأن يخلفه ماكسيموس، لكن كومودوس ابن الإمبراطور يشعر بخيبة الأمل، فيقتل أباه ويأمر بقتل ماكسيموس. يصبح ماكسيموس عبدًا، ثم مصارعًا يحصل فى النهاية على شهرة كبيرة. وعندما يستدعى لكى يصارع فى كوليزيوم روما، يواجه الإمبراطور كومودوس، وهناك رجل واحد منهما سوف ينتصر. وفى النهاية فإن ماكسيموس – على الرغم من جراحه الخطيرة – يقتل كومودوس، لقد حقق هدفه بالانتقام لكنه يموت متأثرًا بجراحه.

يستخدم ريدلى سكوت فى "المصارع" واقعًا متخيلاً لكى يزيد من ضخامة ملحمية الصراع الشخصى، لم يكن مهمًا بالنسبة لسكوت أن تكون الديكورات قابلة للتصديق، فالمعركة ضد الهمج الألمان، وهضبة الصحراء، وكوليزيوم روما، تم تصويرها جميعًا من خلال تجسيد بصرى اصطناعى، وكل منهم يحقق ضخامة الصراع الملحمى بين ماكسيموس وكومودوس. إن سكوت لا يسعى إلى تحقيق المصداقية، لكن هدفه أن يكون الصراع أكبر من الواقع، أن يكون ملحميًا. وبالاعتماد على مناظر شديدة الأسلوبية للقطات عامة جدًا للمعركة، والكوليزيوم، وهضبة الصحراء، فإن سكوت يجعل

الواقع المتخيل يصنع سياق القصة الشخصية، وهو ما يجعل المعركة على القدس فى فيلم "مملكة الجنة أكثر اصطناعًا وأقل تأثيرًا من الواقع المتخيل والصراع الشخصى فى فيلم "المصارع"، وهو ما يجسد أهمية دفع الاصطناع فى اتجاه تحقيق أهداف سردية، وإلا سوف يكون الاصطناع فى هذه الحالة مجرد إبهار فارغ خالٍ من التأثير.

استخدام المؤثرات الخاصة

الطريق الأخير لدفع الاصطناع هو استخدام "المؤثرات الخاصة" لإضفاء الحياة على السرد، وهنا يقدم لنا فيلم "سيد الخواتم: عودة الملك" مثالاً جيداً. إن بيتر جاكسون يستخدم تنويعة كبيرة من المؤثرات الخاصة لكى يجسد قصة تولكين الكلاسيكية. إن القصص الثلاث لثلاثية تولكين تحكى عن قصة صراع الخير والشر فى أرض خيالية تدعى "الأرض الوسطى". وعلى مستوى السحرة، فإن جاندولف يمثل الخير، بينما يمثل ساورون الشر وقوى الظلام، بينما يركز الملوك والممالك والنبلاء على مملكتى جوندور وروهان، والناس العاديون هم الأقزام، أو شعب هوبيت. إن البشر والملوك والهوبيت يناضلون ضد العمالقة غير البشريين وأفيالهم وجوارحهم، بينما تقيم الثعابين وسط أرض البشر. وسوف تمضى الحبكة مع محاولة نقل الخاتم الذى يملك القوة التى تفسد الرجال الذين يمتلكونه. إن ابن الهوبيت فرودو يمثل النوايا الطيبة، وهم يرسلونه فى مهمة نقل الخاتم، ويذهب معه صديقه سام لكى يساعده، وفى الطريق يقابلان الغول سميجول، الذى كان إنساناً أفسدته ملكيته للخاتم، وهو الآن نصف بشر، وممزق بين الفعل الفاسد والفعل الطيب. وهناك مجموعة من الفرسان تصاحب المحارب أراجورن لحماية عبور فرودو، وينفصل فرودو عن أراجورن لكنهما يتقابلان مرة أخرى فى نهاية الرحلة، ويعود أراجورن إلى مملكة كوندور، وينجح فرودو فى تدمير الخاتم. لقد غيرتهما الرحلة، لكن القيم البشرية والإنسانية سوف تنتصران فى النهاية على قوى الشر والتدمير، وتظل الأرض الوسطى على قيد الحياة.

ولكى يجسد جاكسون مثل هذه الملحمة عن عالم متخيل، استخدم مؤثرات خاصة لكى يخلق الواقع المتخيل للأرض الوسطى، مثل مدينة ميناس تيريث عاصمة جوندور، ومدينة الموتى موردور، اللتين يتم تصويرهما باعتبارهما مركزى الخير والشر، ويتم تجسيد جيش موردور والجيوش التى تحاول إنقاذ ميناس تيريث من خلال المؤثرات الخاصة، وطرق هذا التجسيد تنفخ الحياة فى رؤى مجازية لكل من الخير والشر. والطيور الجارحة العملاقة، والأفيال، وشعب الأورك، تطفح جميعًا بسمات منفرة، بينما يبدو ملك روهان، وكذلك أراجورن الذى سوف يصبح ملكًا على جوندور، فى سمات النبل، وأفضل سمات البشر. أما بالنسبة لفرودو وشعب الهوبيت فهم يبدأون أبرياء، سذجًا، لكنهم شيئًا فشيئًا يكتسبون رؤية أكثر تعقيدًا عن العالم، وهكذا فإن الناس الأقزام والوحوش القبيحة يتم تصويرهم جميعًا باستخدام تقنية المؤثرات الخاصة، وما أريد أن أقوله أن معظم ما فى هذا الفيلم مصطنع.

ومثلما هو الحال فى فيلم "المصارع، ينجح الاصطناع لأنه تم ربطه بتوترات درامية شخصية، مثل علاقات فرودو، وسام، وسميجول، فهى معقدة وتقوم على الصراع. وبدون العواطف التى تنبع من هذه العلاقات، فإن المؤثرات الخاصة سوف تقل فى معناها. لذلك فإنه عندما يتم الربط بين المؤثرات وعناصر السرد العاطفية، فإن المؤثرات الخاصة تضخم الصراعات بين الشخصيات، وفى هذه الحالة فإن الاصطناع يساهم بقوة فى تجربة المتفرج.

الواقعية

الاختيار الأسلوبى الآخر الذى يتخذه صناع الأفلام هو دعم الواقعية، وهم يفعلون ذلك بنفس القوة التى يدعم بها ريدلى سكوت وبيتر جاكسون الواقعية المتخيلة التى تشتمل على الاصطناع. وأفضل نقطة بداية لهذا الاتجاه هو تكرار أن سينما الحقيقة كسبت فى عالم السينما الروائية منذ الأربعينيات، بالتصوير فى المواقع الحقيقية مثلما فعل إيليا كازان فى "بوميرانج!" و"هلع فى الشوارع"، وحتى الخمسينيات كما يتضح

فى واقعية أفلام كاريل رايز مثل "مساء السبت، صباح الأحد"، وجون كازافيتيس مثل "ظلال". وفى الستينيات فإن أفلاماً مثل "ميكى وان" لآرثر بين، و"ثوان" لجون فرانكينهايمر، و"المرابى" لسيدنى لوميت، فضلت أسلوب سينما الحقيقة لمعالجة موضوعاتها، وفى السبعينيات اتخذ مايكل ريتشى هذا الأسلوب فى "متسابق التزلج"، وكان ظهور حركة دوجما الدنماركية خلال التسعينيات، والدراما التسجيلية فى بريطانيا، وفيلم كين لوتش "الأرض والحرية"، وأعمال مايك لى - سبباً فى جعل أسلوب سينما الحقيقة أداة أسلوبية مقبولة للمادة الدرامية.

وبدأ فيلم "الاحتفال" لتوماس فينتربيرج أفلام حركة دوجما، والتى جسدت أسلوبها فى عدم استخدام الأضواء أو الأصوات الاصطناعية، أو حوامل الكاميرا (أى الاعتماد فقط على الكاميرا المحمولة على اليد - المترجم). وجاءت أفلام لون شيرفيج "الإيطالية للمبتدئين"، وكريستيان ليفرينج "الملك حى"، لتؤكد من سمعة سينما الحقيقة عند نهاية القرن. وفى الوقت نفسه، بدأ صناع الأفلام فى بلجيكا فى استخدام أسلوب الدراما التسجيلية لتنويعة كبيرة من الأشكال القصصية، مثل قصص العصابات فى أفلام مثل "رجل يعض كلباً: حدث فى الحى الذى تسكن فيه"، والميلودراما فى "روزيتا". وأصبحت سينما الحقيقة كأسلوب تياراً سائداً عندما استخدمها وودى ألين فى "أزواج وزوجات"، وستيفن سبيلبيرج فى "قائمة شيندلر" و"إنقاذ الجندى رايان".

وإذا كان الإبهار والملحمة يؤكدان على الواقعية المتخيلة، فإن هدف الأساليب التى تدعم الواقعية هو التأكيد على الحياة الإنسانية الداخلية والخارجية. ففى فيلم فينتربيرج "الاحتفال" يستخدم القطع القافز لخلق حياة الفوضى لاثنين من الأبناء الثلاثة، بينما يستخدم سكون الكاميرا واللقطات الطويلة زمنياً لتصوير سبق إصرار الأب على اغتصاب طفليه التوأمين عندما كانا فى طفولتهما. وإذا كانت أفلام حركة دوجما قد أحيت شهرة الواقعية من جديد، فإن هناك مخرجين بعينهم استخدموا تنويعات من هذا الأسلوب للبحث عن مستويات للواقعية، وأكثر هؤلاء التزاماً بأهداف

الواقعية هما الأخوان داردين، ففى سلسلة من أفلامهما مثل "الوعد" و"روزيتا" و"الابن" و"الطفل"، صنعا فنًا من ملاحظة الواقع، ونقطة تركيزهما على أصغر التصرفات والأفعال والأهداف.

وفى كل فيلم من أفلام الأخوين داردين يتألف العالم من الأطفال والكبار. ففى "روزيتا" لا تمثل الأم شيئًا إلا عائقًا بالنسبة للابنة المراهقة روزيتا، وفى فيلم "الابن" يكون الشخصية الرئيسية شخصًا بالغًا يعمل مع المراهقين الذين يعانون من مشكلات، والأهداف والعلاقات تقف على أرض التصرفات الصغيرة: العمل، وإعداد وجبة، والانتقال من العمل إلى المنزل ومن المنزل إلى العمل. ومع أن أى لا شيء متطرفًا يحدث فإن هناك قوة فى هذه الأفلام على عكس الأفلام التى تقوم على توالى الكوارث، مثل "مغامرة بوزايدون". وحركة الكاميرا المحمولة على اليد، والقرب من الشخصية، والحركة، والقطع القافز، تحقق معًا إحساسًا قويًا بكل حدث وكل تصرف وكل تفاعل. والتأثير التراكمى لفيلم من صنع الأخوين داردين يحقق مستوى موجعًا من الألم والمشاعر. إننا نشعر أننا عشنا حربًا إنسانية، وأن التجربة قد استنزفتنا. وهنا فإن الملاحظة الفعالة للشخصيات تجعل تجربتنا تجربة مشاركة.

والمستوى الثانى لملاحظة الشخصيات هو التخلص من حالة التوحد التى نعيشها فى فيلم للأخوين داردين، وبدلاً منها نتخذ أسلوب أكشن بديلاً يحقق النشاط بدون التوحد، وهذه المعالجة تتجسد فى أفضل حالاتها فى فيلم فيليب جراندريو "كئيب" (١٩٩٨)، والذى يحكى قصة سفاح فى ريف فرنسا، إنه يقتل طوال الفيلم، ولا يقدم الفيلم لنا شعوراً بالندم أو تفسيراً نفسيًا، وبدلاً من ذلك فإن جراندريو يقدم القتل باستخدام كاميرا محمولة على اليد، كما أن القطعات القافزة تحقق لنا التلصص على الحدث دون أن تظهره، لتخلق شعوراً بأن ما يحدث ليس إلا حدثًا عارضًا، حتى أننا نصاب بالتشوش.

وبين حوادث القتل يقدم جراندريو لقطات تتبع طويلة زمنيًا من وجهة نظر القاتل. وهناك تتابعات للسفر عبر الجبال، والبيع فى الريف المزدحم، والعمل فى مركز استجمام،

إنها تقدم لنا دون أن نفهمها. وليس هناك تعاطف مع الناس، ولا مع القاتل، هناك فقط إحساس بالحزن لانفصالنا عما يحدث. وعندما يتغير الإيقاع، فإنه يوحى بأن القاتل فى حاجة للإثارة، والشعور بالقوة، ثم السيطرة والتدمير. واختيار اللقطات والنمط المونتاجى يخلقان إحساسًا بالرغبة والاغتراب والاضطراب لدى القاتل، بلا أى تفسير. إن علم النفس يتم تجنبه، ولا يقدم الفيلم سوى الأفعال، وكونها مجرد عادة تسودها الرغبة والتدمير، ويتم تصويرها على نحو مثير للاضطراب من خلال الكاميرا المتحركة، والاقتراب من الموضوع، ووجهة النظر، والقطعات القافزة. إن الأسلوب هنا يوحى بالتفسير النفسى الذى يقول: أنا لا أستطيع أن أمنع نفسى، إننى أحب ذلك، وأكرهه. تلك هى نتيجة الواقعية التى تقوم على الملاحظة الفعالة فى هذا الأسلوب فى هذا الأسلوب. وعنوان فيلم "كئيب" تم اختياره جيدًا، فدعم الواقعية يؤدى إلى القوة والاضطراب، وعلى الرغم من أننا لا نفهم تلك التجربة الإنسانية فإننا نعيشها، من خلال "الأكشن" الموجه، الذى يمثل الطريق الثانى لتقديم الواقعية كأسلوب.

والطريق الثالث هو استكشاف اختيار الواقعية المكثفة، التى تحقق إحساسًا بالواقعية الداخلية. ماذا يحدث لو أن فيليب جراندريو أخذنا إلى داخل عقل السفاح فى فيلم "كئيب"؟ إن هناك حاليًا تزايد واسع فى الأفلام التى تصور سيرة حياة المشاهير، مثل هوارد هيوز فى "الملاح" (٢٠٠٣)، وراى تشارلز فى "راى" (٢٠٠٤)، وجونى كاش فى "السير فى خط مستقيم" (٢٠٠٥)، وترومان كابوتى فى "كابوتى" (٢٠٠٥)، وهى الأفلام التى سوف تفيدنا فى توضيح هذه النقطة. ففى كل حالة تدور حول الحياة المهنية لشخص أو مرحلة حرجة من هذه الحياة المهنية، كتابة "مع سبق الإصرار" فى "كابوتى" على سبيل المثال. لكن الإحساس بالواقعية المكثفة يأتى من الحياة الداخلية للشخصية: ما دوافع سلوكها، ودوافع إنجازاتها؟ لقد كان الدافع عند هوارد هيوز هو خوفه المرضى من خطر العدوى من الآخر، وبالنسبة لراى تشارلز فإنه التساؤل حول إذا ما كان فقدان البصر عائقًا للحياة أم أنه دافع لها. أما جونى كاش فالدافع هو الشعور بالذنب والغضب بسبب موت الابن المفضل عند أبيه. وفى حالة ترومان كابوتى يكون الدافع هو الطموح المزمن الذى يقود الكاتب إلى ذرى إبداعية وإلى الموت الشخصى.

ولكى تصبح الواعية المكثفة قابلة للتصديق، فإنه يجب استكشاف علاقتين معقدتين. فى فيلم "كابوتى" تكون إحدى هاتين العلاقتين بين ترومان وبيرى أحد القاتلين، والعلاقة الثانية بينه وبين صديقته القديمة هاربر لى، وفى حالة هاربر لى فإنها تقبل كابوتى بنقاط قوته ونقاط ضعفه، وهى تمثل بهذا القبول خيار كابوتى الإبداعى. أما بيرى، القاتل الذى يتخذه كابوتى صديقًا لكى يستغله فى تحقيق حياته المهنية، فإنه يمثل الموت الشخصى الذى يصل إليه كابوتى فى دعم طموحاته. وكلتا العلاقتين تساعد فى خلق التعقيد الداخلى لكاتب بارع ظاهريًا، لكنه محتال. وهذا التعقيد الداخلى هو الذى يمنح فيلم "كابوتى" الواقعية المكثفة.

وأفلام سيرة الحياة الأخرى بارعة فى تجسيد العلاقات من أجل استكشاف الحياة الداخلية والإبداعية للشخصية، وبدون هذا الإحساس بالحياة الداخلية ما كانت هذه الأفلام تؤثر عاطفيًا فى المتفرج. إن الواقعية المكثفة طريق مهم فى خلق عطاء كل من هذه الشخصيات المصقولة ببراعة.

هناك طريق آخر لدعم الواقعية، وهو اختيار الدراما التسجيلية لحكاية القصة، وهنا يقدم فيلم ستيفن سبيلبيرج "ميونيخ" مثالاً جيداً. يبنى هذا الفيلم حبكته على المذبحة الإرهابية للرياضيين الإسرائيليين فى الدورة الأوليمبية عام ١٩٧٢, ويتم تقديم الهجوم على مقر الرياضيين والاغتيالات التالية فى تتابع مجزأ فى سلسلة من المشاهد، أما المذبحة نفسها فتأتى فى التتابع الأخير فى الفيلم. ثم يأتى دور الاتفاق مع قتلة إسرائيليين لاصطياد واغتيال من ارتكبوا المذبحة، وهذا يحدث فى زمن لاحق عليها. وزعيم هذا الفريق هو آفنر (إيريك بانا) ورئيسه فى المخابرات الإسرائيلية إفرايم (جيفرى راش). وبدءًا بتكوين الفريق بواسطة رئيسة الوزراء جولدا مائير، مع قادة الجيش والمخابرات، ومرورًا بتشكيل الفريق نفسه، فإن الفيلم يمضى فى سلسلة من حوادث الاغتيال، حتى يصاب آفنر – الذى فقد نصف فريقه – بفقدان الرغبة فى القتل، ويبدأ فى التساؤل عن فلسفة "العين بالعين" التى بدأت سلسلة الاغتيالات بدافع الانتقام. وفى المشهد الأخير من الفيلم، يلحق آفنر المصاب بالبارانويا بأسرته فى نيويورك، وأمام خلفية فى نيويورك، يظهر فيها فى الأفق برجا مبنى التجارة العالمى (الذى نعلم

نحن المتفرجين أنه سوف يتم تدميره في المستقبل في الحادى عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١)، يحاول إفرايم إقناع آفنر بالعودة إلى إسرائيل، ويرفض آفنر وينتهى الفيلم دون نهاية حاسمة: فمن بين الفلسطينيين المسئولين عن هجوم ميونيخ لا يزال البعض على قيد الحياة، وبين الإسرائيليين هناك عدد من القتلة لقوا مصرعهم.

يستكشف سبيلبيرج في "ميونيخ" قضية "العين بالعين"، ويوحى بأن هذا المبدأ ليس الإجابة. وبشكل متضمن فإنه يقدم إحساسًا بالواقعية معقدًا وقابلاً للتصديق. قد يكون آفنر قاتلاً، لكنه أيضًا رب أسرة يهتم بشكل عميق بزوجته وطفلته الصغيرة، كما أنه يهتم أيضًا بطفلة الفسطيني الذى ينوى قتله. ويتم تقديم آفنر في سلسلة من المشاهد مع أمه، وهذه المشاهد تتضمن صعوبة أن يكبر المرء باعتباره ابنًا لبطل عسكرى. وتعقيد شخصيته يتلاءم مع تعقيد شخصية ضحاياه ورفاقه داخل وخارج الموساد. ويكون آفنر ابنًا، وزوجًا، وإنسانًا، فإن لكل مستوى أهمية في تعقيد استجابتنا للفيلم.

في "حرب العوالم" صنع سبيلبيرج واقعًا متخيلاً، قابلاً للتصديق والملاحظة، وفي "ميونيخ" يحاول أن يجعل الأشخاص الحقيقيين والأحداث الحقيقية قابلين للتصديق. لقد سبق لى أن ذكرت تعقيد الشخصية، لكن القتل أيضًا معقد، ولقد بذل سبيلبيرج أقصى جهده لكى يصور قتل الرياضيين في ميونيخ بشكل واقعى. وعندما فعل ذلك فإنه جعل الحادث حتميًا وأيقونيًا، وأكثر أهمية مما كان سوف يبدو لو أن الفيلم بدأ ببساطة بحادثة القتل، وبنفس المعنى، فإن نهاية الفيلم على خلفية برجى مبنى التجارة العالمى، فإن سبيلبيرج يجعل المناقشة أكثر أهمية وأيقونية. إنه تذكير للمتفرجين المعاصرين أن حوادث القتل في ميونيخ والهجوم على البرجين تمثل تاريخًا متصلاً. إننا جميعًا مرتبطون، نحن مواطنو العالم، ويريد سبيلبيرج أن يعيد النظر في هذا التاريخ المتصل، ويتأمل في رد الفعل الذى يقوم على مبدأ العين بالعين: إنه لم ينجح طوال هذه السنوات، وجاء وقت رد فعل مختلف. تلك هى خلاصة استخدام الدراما التسجيلية في "ميونيخ"، إنها تدعم الواقعية، وتدعم صوت (وجهة نظر) صانع الفيلم.

(ثانيــاً)

« مونتاج الأنماط الفيلمية »

(١٧)

مشاهد الحركة

لأن السينما وسيط فنى بصرى، فإن الحركة - التى بدأت فى الأصل كبدعة لهذا الوسيط - أصبحت بالضرورة هى أهم عناصر الفرجة السينمائية، وليس هناك ما يصور قوة الحركة فى السينما أفضل من مشاهد الأكشن (الحركة)، فهذه المشاهد هى السبب الرئيسى فى نجاح نمط فيلم الويسترن وفيلم العصابات. وسواء كانت هذه المشاهد تصور مطاردة، أو معركة، أو مباراة بين خصمين، فإن لها جاذبية غريزية لدى الجمهور. وهذه المشاهد لا تقتصر فقط على الأنماط الفيلمية التى يبدو فيها الأكشن طبيعيًا، فمن فيلم الرعب حتى الكوميديا وجد صناع الأفلام أن مشهد الأكشن يعتبر أداة قيمة، وقد استخدم بليك إدواردز مشاهد الحركة فى العديد من أفلامه الكوميدية، خاصة سلسلة "الفهد الوردى" (١٩٦٤ - ١٩٧٨) و"السباق الكبير" (١٩٦٥)، واستخدم تشارلز كريشتون مشهد الحركة فى "سمكة تدعى راندا" (١٩٨٨)، وأحد أفضل مشاهد الحركة نجده فى فيلم بيتر بوجدانوفيش "إيه الحكاية يا دكتور؟" (١٩٧٢).

ولكى نؤسس سياق التحليل التالى، فمن المهم أن نفهم السمات الدرامية والنفسية لمشهد الحركة، والقواعد المونتاجية تنبع من هذه السمات.

إن مشهد الحركة هو نسخة سريعة من المشهد السينمائى التقليدى، ولكن للشخصيات فى المشهد التقليدى أهدافًا مختلفة. فخلال المشهد تحاول كل شخصية تحقيق هدفها، ولأن أهداف الشخصيات تتعارض عادة، فإن المشهد قد يتسم بالصدام،

وينتهى المشهد عندما تحقق إحدى الشخصيات هدفها، وتلك هى السمة الدرامية لأى مشهد. أما فى مشهد الحركة فإن هناك حركة متسارعة، وتعجل كل شخصية فى تحقيق هدفها يزيد من حركتها، وبالتالى يزيد من تعارضها مع أهداف الشخصيات الأخرى، وهكذا تتم تنحية الصراعات المرهفة جانبًا، ويحل محلها تعبير أكثر حدة وسرعة عن هذه الصراعات، ويمضى المشهد بشكل أسرع، وتصبح طبيعة الصدام بين الأهداف أكثر وضوحًا، وبهذا المعنى فإن مشاهد الأكشن تكون أكثر ديناميكية من المشاهد التقليدية، وهى فى الأغلب تمثل نقاط تحول أو ذروة فى الفيلم.

ومن وجهة نظر نفسية، فإن مشاهد الأكشن هى المشاهد التى تجسد الوقوف على حافة البقاء على قيد الحياة، عاطفيًا وماديًا. إن تحقيق إحدى الشخصيات لهدفها قد تعنى نهاية الشخصية الأخرى، وهذا هو السبب فى أن مشهد الأكشن فى العادة يتمثل فى مسألة حياة أو موت. ومن المهم أن يفهم المتفرج أهداف كل شخصية فى مثل هذا المشهد، لكن من المهم أيضًا أن ينحاز إلى جانب دون الآخر، فالتوحد مع أهداف إحدى الشخصيات مهم لنجاح مشهد الأكشن، وبدون هذا التوحد سوف يفقد هذا المشهد معناه. يجب أن يكون المتفرج على حافة البقاء على قيد الحياة مع الشخصية، وإذا لم يتحقق ذلك فسوف يفقد المشهد قوته وإثارته والاندماج والتطهير. ولكى يحقق التوحد فإننا يجب أن نذهب إلى ما وراء أهداف الشخصيات، يجب أن نندمج معها على المستوى الوجدانى.

ولأن لحظة البقاء على قيد الحياة مهمة بالنسبة لفيلم الأكشن، فإن العديد من هذه المشاهد تكون صراعًا حتى الموت، ومحاولات اغتيال، أو لحظات حياة أو موت بالنسبة لإحدى الشخصيات.

ومونتاج مشاهد الأكشن يدور حول أمور محددة: التوحد، والإثارة، والصراع، والتركيز فى تصاعد حدة الصراع.

ومن أجل تأكيد التوحد يتم استخدام أنواع معينة من اللقطات، بما فى ذلك اللقطات القريبة ولقطات وجهة النظر. ويفضل بعض المخرجين مثل أوتو بريمنجر الضغط على

الشخصيات بوضع الكاميرا قريبة جداً منهم. وأحد العوامل التى تؤثر على لقطة وجهة النظر هو إذا ما كانت الكاميرا فى مستوى عين الشخصية أم أنها أعلى منها أو أكثر انخفاضاً، فالكاميرا التى تنظر إلى الشخصية من أعلى تصورها على أنها ضحية، والكاميرا التى تنظر إليها من أسفل تصورها على أنها مسيطرة أو تمثل تهديداً. وأحد المخرجين المعاصرين البارعين فى تأكيد التوحد هو رومان بولانسكى، ولقطة وجهة النظر عنده هى مستوى البصر أو العين، حيث توضع الكاميرا عند كتف الممثل، وتظل تحوم هناك لترى ما تراه. وكلاً من اللقطات القريبة ولقطات وجهة النظر تؤكد التوحد. واللقطة القريبة يمكن خلقها من وضع الكاميرا الموضوعية، من الجانب على سبيل المثال، واللقطة القريبة ذاتها تشجع على الاندماج الوجدانى والتوحد، مثلما يفعل وضع الكاميرا الموضوعية.

وتتحقق الإثارة من خلال الحركة داخل اللقطات، وحركة اللقطات، وتنوع أطوال اللقطات. وتستخدم حركات الكاميرا البانورامية، والرأسية، وعدسات الزووم، لتعقب حركة الشخصيات داخل اللقطات، كما تستخدم الكاميرا الموضوعة على عربة، أو قضبان، أو ترولى، أو الكاميرا المحمولة على اليد، والستيديكام لتتبع الحركة، فالكاميرا ذاتها تتحرك لتسجيل هذه اللقطات. واللقطات المتحركة تكون إثارة عندما تكون من وجهة نظر ذاتية، فهذه اللقطات تحقق أيضاً. وفى النهاية فإن استخدام الإيقاع، وجعل اللقطات أقصر، يزيدان من الإثارة فى المشهد.

أما الصراع فيتم تطويره فى مشهد الأكشن من خلال القطع المتبادل، وعلى سبيل المثال فى مشهد يضم شخصين، يحاول، الشخص الأول أن يحقق هدفه وكذلك الشخص الثانى، وخلال ذلك يتم تقديم الصراع بالقطع المتبادل بينهما.

وأهمية التركيز وتصاعد حدة الصراع تصبح مهمة عندما نقترب من نهاية المشهد، عند النقطة التى تحقق فيها إحدى الشخصيات هدفها بينما تفشل فى ذلك الشخصية الأخرى، وهو ما يتحقق من خلال تنوع أطوال اللقطات. وهذا يعنى من

الناحية التقليدية تقصير أطوال اللقطات كلما اقتربنا من الذروة، ومع ذلك فإن تنويع الأطوال سوف يحقق أيضًا التركيز وتصاعد حدة الصراع. ومعظم مشاهد الأكشن تستخدم التنوع، بالإضافة إلى سلوك الشخصيات الذى يعتبر مصدراً آخر لتصاعد هذه الحدة.

وهكذا فإن مشاهد الأكشن تتميز باستخدامها للإيقاع، والحركة، ووضع الكاميرا الذاتية، والحركة. وعندما يقتضى الأمر تُستخدم اللقطات العامة لتتبع الحدث، لكن التأثير الأهم فى مشهد الحركة يتحقق من خلال استخدام اللقطات القريبة واللقطات الذاتية، التى يُضبط إيقاعها لتتزايد حدة الصراع.

ومشهد رحلة الكلوكلوكس كلان فى فيلم جريفيث "مولد أمة" (١٩١٥) بدأ آخر التقاليد عند المخرجين فى خلق نمر الأكشن، وجاء بعد ذلك إيزنشتين فى مشهد سلالم الأوديسَّة فى فيلم "بوتمكين" (١٩٢٥)، ثم مشهد المعركة فوق الجليد فى فيلم "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨). وفى المسار الشكلى ذاته، خلق كينج فيدور مشهد أكشن عظيمًا فى محاولة إيقاف مد خطوط السكك الحديدية فى فيلم "صراع تحت الشمس" (١٩٤٦). أما أحد أعظم مشاهد الأكشن هو دفع الساموراى عن قرية الفلاحين فى فيلم أكيرا كيروساوا "الساموراى السبعة" (١٩٥٤).

وقد تميز بعض المخرجين فى مشاهد الأكشن الضخمة، فقد صنع سيسيل بى دى ميل مشاهد مفرطة فى الإبهار والأكشن، مثلما فى أفلامه "رجل السهول" (١٩٣٦)، "والشرطة الراكبة فى الشمال الغربى" (١٩٤٠) و"الذى لا يهزم" (١٩٤٧)، وذلك على الرغم من أن دى ميل أكثر شهرة فى الأفلام التوراتية، مثل "الوصايا العشر" (١٩٢٣ ثم ١٩٥٦).

واشتهر مخرجون آخرون بتحقيق الترفيه والتسلية فى مشاهد الأكشن، مثل مشهد هجوم العصابة على القرية فى فيلم جورج ستيفنس "جونجا دين" (١٩٣٩)، والسرقة المثيرة فى فيلم جول داسان "ريفيفى" (١٩٥٤).

وهناك العديد من المخرجين العظام فى عالم الأكشن، على الرغم من أنهم لم ينالوا إطراء نقديًا مثل المخرجين الذين سبق ذكرهم، وعلى سبيل المثال أخرج هنرى هاثاواى عدداً من مشاهد الأكشن العظيمة فى أنماط فيلمية مختلفة، مثل فيلم مغامرات "حياة رامى الرمح البنغالى" (١٩٣٥)، وفيلم العصابات "قبلة الموت" (١٩٤٧)، والفيلم الحربى "ثعلب الصحراء" (١٩٥١)، وفيلم الويسترن "نيفادا سميث" (١٩٦٦). والمخرج الأمريكى الآخر الجدير بالذكر هو دون سيجيل، وكما يقول أندرو ساريس عنه: "إن مشهد المطاردة بالسيارات الأخير فى فيلم "اللائحة" (١٩٥٨)، والمشهد الأخير لتبادل إطلاق النيران فى فيلم "ماديجان"، هما من أكثر مونتاج الأكشن إثارة فى تاريخ السينما الأمريكية"[1]. ومنذ أن كتبت هذه العبارة كان سيجيل غزير الإنتاج، ويجب أن نضيف أيضًا إلى قائمة ساريس فيلم "هارى القذر" (١٩٧١).

ويوجد مخرجون آخرون تلقوا الاهتمام النقدى لأفلامهم من خارج نمط الأكشن، لكنهم نجحوا فى صنع بعض مشاهد الأكشن المبدعة والتى ظلت فى ذاكرة المتفرجين، مثل مشهد تبادل إطلاق النيران الأخير فى فيلم "عز الظهيرة" (١٩٥٢)[2]، أو مشهد سباق عربات الخيول فى فيلم ويليام وايلر "بن هور" (١٩٥٩)، ومشهد الاغتيال فى الغابة فى فيلم بيرناردو بيرتولوتشى "الممتثل" (١٩٧١)، والهجوم على القطار فى فيلم ديفيد لين "لورانس العرب" (١٩٦٢). والأكثر إثارة للدهشة هى النمر البصرية مثل جوزيف إل مانكفيتش، الذى اشتهر بميلودراماته المعقدة، وتأمل على سبيل المثال، المشهد فى فيلم "الأصابع الخمس" (١٩٥٢) الذى يصور محاولة القبض على جاسوس، والذى يدعى أيبلو (جيمس ميسون)، الذى تم اكتشافه وهو يسرق معلومات عن غزو الحلفاء لأوربا. ومثله المشهد الأخير فى فيلم أورسون ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨)، وهو الفيلم الذى يبدأ بلقطة تتبع تستمر ثلاث دقائق، ففى المشهد الأخير، يقوم فارجاس (تشارلتون هيستون) بتسجيل اعتراف المأمور لزميل له بجريمته، فالأكشن يدور فوق جسر وتحته، وتم مونتاجه بطريقة ديناميكية مميزة.

انتشر الأكشن كالنار فى الهشيم فى صناعة السينما الأمريكية المعاصرة، ويبدو كما لو أنه زاد الأكشن فى فيلم فسوف يزداد نجاحًا، وقد لعبت التطورات فى التقنيات والمؤثرات الخاصة دورها هنا، كما أن عودة جماهيرية أفلام الأكشن أدت إلى تطور مجموعة من المخرجين الذين يقفون فى مصاف سيجيل وهاثاواى. لقد أصبحت مشاهد الأكشن أكثر أهمية وتكلفة مما كانت عليه فى الماضى، وأصبح هؤلاء المخرجون هم الأكثر نجاحًا وطلبًا عليهم فى كل أنحاء العالم، وهم ينتمون أيضًا إلى كل أنحاء العالم. لدينا من انجلترا بيتر بيتس وفيلم "بوليت" (١٩٦٨)، وجون بورمان وفيلم "من مسافة قريبة" (١٩٦٧)، وجون ماكينزى وفيلم "يوم الجمعة الطيب الطويل" (١٩٨٠)، وجون إيرفين وفيلم "كلاب الحرب" (١٩٨٠). ومن نيوزيلندا روجر دونالدسون وفيلم "لا مهرب" (١٩٨٧)، ومن أستراليا جورج ميللر وفيلم "ماد ماكس٢" (١٩٨١)، وبروس بيريسفورد وفيلم "الثوب الأسود" (١٩٩١)، وكارل شولتز وفيلم "العلامة السابعة" (١٩٨٨)، وفيليب نويس وفيلم "هدوء الموت" (١٩٨٨)، وفريد شيبسى وفيلم "أغنية جيمى بلاكسميث" (١٩٧٨). ومن كندا جيمس كاميرون وفيلم "كائنات من الفضاء الخارجى" (١٩٨٦)، وديفيد كرونينبيرج وفيلم "الذبابة" (١٩٨٦)، ومن هولندا بول فيرهوفن وفيلم "الشرطى الآلى" (١٩٨٧). إن هؤلاء المخرجين، مع جون ماكتيرنان وفيلم "داى هارد" (١٩٨٨)، وستيفن سبيلبيرج وفيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥)، هم المسئولون عن أغلب النجاح التجارى خلال العقدين الماضيين، وأصبحت مشاهد الأكشن وإخراجه من أكثر التخصصات نجاحًا من الناحية التجارية فى السينما.

ولكى نفهم ماذا يصنع هؤلاء بشكل مختلف، فإن من المهم أن نذكر أنهم يلبون الطلب الجماهيرى المتزايد على أفلام الأكشن وذلك من خلال التقنيات والأساليب المونتاجية المتاحة لهم. وبعض هؤلاء المخرجين يمضون فى طريق واقعى، وعلى سبيل المثال فإن جون فرانكينهايمر استخدم لقطات الكاميرا المحمولة على اليد بشكل مكثف فى مشهد الهجوم الإسرائيلى على المراكز الإرهابية فى بيروت فى بداية فيلم

"يوم الأحد الأسود" (١٩٧٧)، ليخلق إحساساً بالدقة الصحفية حتى أن المشهد يمكن أن يكون جزءًا من نشرة الأخبار. ومن جانب آخر لم يكن جيمس كاميرون بالمصداقية على الإطلاق فى فيلم "المدمر"، واللقاء الأول بين المدمر وبين سارا كونور وريز – الرجل المرسَل من المستقبل لإنقاذها – يدور فى حانة "تيك نوار" (تعنى "التقنية السوداء" – المترجم)، حيث يقوم المدمر (أرنولد شوارزينيجر بقتل العشرات بينما كان يحاول أن يقتل سارا (ليندا هاميلتون)، والسمة الكارتونية للمشهد تستمر عندما يسرق المدمر سيارة شرطة ليستمر فى المطاردة، وهذا المشهد للأكشن مثير بالفعل، لكن هدفه يختلف عن هدف فرانكينهايمر فى "يوم الأحد الأسود".

إن هذين المثالين المتناقضين فى اثنين من مشاهد المطاردة بالسيارات الأكثر إثارة فى السينما على الإطلاق. الأول فى فيلم بيتر بيتس "بوليت"، حيث مشهد المطاردة – الذى يستمر ١٢ دقيقة – يبدو واقعيًا، لكن التركيز يكون على إثارة المطاردة. إن بوليت (ستيف ماكوين) يتعقبه اثنان من المجرمين، لكن الأمر ينتهى بأن يطاردهما، وعندما تصبح المطاردة أكثر خطرًا فى شوارع فرانسيسكو وطرقها السريع، تتطاير الرصاصات وترتطم السيارات، وينتهى الأمر بصدام عنيف. هناك نضارة فى التصوير تضيف جمالاً على المشهد، وتجعله أقل واقعية، إنه يذكرنا بأننا نشاهد فيلمًا تم صنعه بعناية على أيدى فنانى تمثيل الأدوار الخطرة. وتصميم حركات المشهد – وليست نتائجه الدرامية (إن الرجلين يلقيان مصرعهما) – هو الذى يأسر اهتمامنا.

على العكس من ذلك يأتى مشهد المطاردة بالسيارة فى فيلم ويليام فريدكين "العصابة الفرنسية" (١٩٧١). هناك قاتل فرنسى يحاول أن يقتل باباى دويل (جين هاكمان) أمام المبنى الذى يقيم فيه، لكن الرصاصة تصيب امرأة تسير أمام دويل فى هذه اللحظة القاتلة. يجرى دويل خلف الرجل، وعندما يطلب الرجل منه ويركب مترو الأنفاق، يختطف دويل سيارة رجل عابر، ويتبع القاتل تحت خط المترو. يقتل القاتل رجل أمن فى القطار ويجبر السائق على عدم التوقف، ويستمر دويل فى المطاردة. يصاب سائق

القطار بأزمة قلبية، ويصبح القطار بلا قائد. يستمر دويل فى المطاردة، ويصطدم بالسيارات، أو يتحاشاها، لكنه يظل محافظًا على سرعته العالية، ولا يتوقف إلا عندما يصطدم القطار، ويرى القاتل ويأمره بالتوقف، فيهرب الرجل، فيصوب عليه دويل الرصاص ويقتله.

يستغرق المشهد أكثر من عشر دقائق، وقد تم تصويره فى شوارع نيويورك. ومثلما استخدم فرانكينهايمر تقنيات سينما الحقيقة، فإن فريدكين فعل ذلك أيضًا، فالكاميرا خشنة ومحمولة على اليد، والقطع المونتاجى يتم على حالة الحركة داخل اللقطة، وتأثير هذه التقنيات هو العنف الواقعى، بالإضافة إلى عنف المطاردة والصوت المضخم لكى يحاكى الصوت غير المنقى. وخشونة المشهد كله تساهم فى الإيحاء بأصالة غير موجودة فى مشهد فيلم "بوليت". مرة أخرى، الهدفان مختلفان، إن المشهدين مثيران، لكن العناصر المونتاجية فى كل منهما تؤدى إلى اتجاهين مختلفين: الأول فى اتجاه تصميم الحركة باستخدام التكنولوجيا، والآخر فى اتجاه صراع إنسانى يمكن تصديقه، حيث التكنولوجيا مجرد وسيلة وليست غاية.

هناك مسألة أخرى يجب أن توضع فى الاعتبار، وهى الأسلوب الإخراجى. فللمخرج بول فيرهوفن أسلوب إخراجى شديد العدوانية والهجوم، فهو يجمع قوة التكنولوجيا - السيارات والآلات - مع الكاميرا المتحركة التى تتحرك دائمًا فى اتجاه الحدث. وفى الوقت الذى تتحرك فيه الكاميرا، يزيد القطع المونتاجى من ديناميكية المشهد. هناك المشهد الأخير من فيلم "الشرطى الآلى"، وتبادل إطلاق الرصاص وسط الأعمدة والسلالم الفولاذية، إنه يجسد العديد من نقاط القوة فى مشهد المطاردة من فيلم "بوليت": النضارة وتصميم الحركات، لكنه يضيف إليها الكاميرا الهجومية الباحثة عن عناصر غريزية فى المشهد، ولقد نجح فيرهوفن فى أن يعثر عليها.

وفى الهجوم الأخير فى فيلم "ماد ماكس٢"، يهتم جورج ميلر أيضًا بالتكنولوجيا: الدراجات البخارية، والشاحنات، والأسلحة، لكنه يتوقف عند لحظات الفقدان الإنسانى التى تحدث فى هذا المشهد. إن لديه - مثل فيرهوفن - كاميرا متحركة دائمًا،

لكن بينما يتحرك فيرهوفن ليقترب من الحدث يظل ميللر متباعداً عنه، إنه يتتبع الحدث لكى يشرح القصة، بينما يستخدم فيرهوفن حركة الكاميرا لكى يبالغ فى سرقة القصة. وعلى الرغم من المستوى العالى من الأكشن فى مشهد محاربى الشوارع فى "ماد ماكس٢"، فإن تأثير تقنية جورج ميللر هو إتاحة الفرصة للتباعد والتأمل، وهى الفرصة غير المتاحة فى "الشرطى الآلى". إن ميللر يحب التكنولوجيا، لكنه يبدو أيضًا قادراً على خلق التعاطف مع مصير شخصياته. إن المشهدين مثيران، لكن شخصية كل من المخرجين تؤدى إلى ردود أفعال وجدانية من جانبنا تجاه هذين المشهدين من نمط الأكشن.

أما ستيفن سبيلبيرج فقد اتخذ معالجة إخراجية مختلفة، فهو مثل هيتشكوك يبدو مهتمًا بالإمكانات السينمائية فى مشهد الأكشن، والمقدمة التى تستمر اثنتا عشرة دقيقة فى فيلمه "إنديانا جونز والحرب الصليبية الأخيرة" (١٩٨٩) نموذج على إمكانات الترفيه فى مشهد مطاردة. لقد سرق إنديانا جونز الشاب صليب كورونادا من مجموعة من لصوص الآثار، وهم يطاردونه فوق ظهر حصان، وفى سيارة، وعلى قدميه، وفوق قطار متحرك. وطوال المشهد، وحتى يقوم المأمور بمواجهة الصبى بالسرقة، يكون التأكيد على المطاردة وعلى عزيمة جونز بأن الآثار يجب أن تذهب إلى المتاحف، وليس إلى صيادى الثروات. استخدم سبيلبيرج فى هذا المشهد كاميرا متحركة، وأسلوب مونتاجى مرهف، لكى يؤكد على الفكاهة فى المشهد، الذى أصبح ممتعًا وفكاهياً ومثيراً. وعلى الرغم من ذلك فإن هذا ليس دائمًا هدف سبيلبيرج السينمائى.

ففى فيلم "الفك المفترس" كان له هدف مختلف تمامًا فى المشهد المبكر للموت على الشاطئ، لقد ركز على قلق الضابط، الذى يجلس على الشاطئ خائفًا من أن يعاود سمك القرش الهجوم. إن أحداً لا يشاركه قلقه، فالصغار والكبار يمرحون على الشاطئ، ويقطع سبيلبيرج قطعًا متبادلاً بين لقطات وجهة نظر للضابط، ولقطات أخرى تثير المتفرج إثارة كاذبة، غطاء رأس لمستحم فى الماء، امرأة شابة تصرخ بينما يرفعها شاب فى الماء مازحًا معها. وعندما يأتى القتل بالفعل (الضحية صبى صغير ظهر فى أول لقطة من المشهد) تكون الصدمة مفزعة. إن القطع السريع، وعشوائية واضطراب

العواطف المتعارضة لدى المصطافين والضابط تخلق توترًا يستولى علينا. ولقطات وجهة النظر، والقطع المتبادل، تخلق مشهد أكشن سينمائيًا خالصًا يملك قوة هائلة. لم يكن هدف سبيلبيرج الاستمتاع بصنع هذا المشهد، ولكن هدفه هو قوة المونتاج. وليس المهم هو ما يعرضه على الشاشة، وإنما ترتيب اللقطات كحل مونتاجى (كما يفعل هيتشكوك). وفى قصة تدور عن الخوف الغريزى، والقوة الحيوانية الشرسة، وجد سبيلبيرج حلاً سينمائيًا ناجحًا، وهذا الحل يتلاعب بالمتفرج، لكن هذا هو ما تتطلبه القصة. وبالمثل فإن قصة إنديانا جونز استدعت الإثارة والمتعة، وهى العواطف المهمة لنجاح نمط أفلام المغامرات.

وسوف نتحول الآن إلى تحليل مفصل يقارن بأسلوب مونتاج الأكشن فى فيلم تم صنعه منذ ٧٥ عامًا، ومشهد أكشن من فيلم تم صنعه منذ ٢١ عامًا.

فيلم "الجنرال": مشهد أكشن من بدايات السينما

يدور فيلم باستر كيتون "الجنرال" (١٩٢٧) خلال الحرب الأهلية (الشكل ١٧-١). إن جونى جراى (باستر كيتون) مهندس بالسكك الحديدية يحاول أن يلحق بالتجنيد عندما تبدأ الحرب، لكن يتم رفضه. وصديقته أنابيل (ماريون بيك) ترى هذا الرفض كنتيجة لاتصاف جونى بالجبن. وأغلب القصة يروى خطة جيش "الاتحاديين" لسرقة قطار جونى الذى أطلق عليه اسم "الجنرال"، وأخذه إلى الشمال. يغضب جونى عندما يُسرق القطار، ويطارد رجال الجيش الاتحاديين ليستعيد القطار، وما لم يكن يعلمه أن أنابيل كانت فى إحدى عربات القطار ولا تزال فيه.

مشهد الأكشن الذى نقدمه وصفه هنا هو اختطاف القطار، وتعقب جونى له فى منطقة الاتحاديين. وهو مشهد طويل بالمعايير المعاصرة بالنسبة لمشهد أكشن، فهو يمتد ثمانى عشرة دقيقة، ويعتبر أطول مشهد أكشن فى تاريخ السينما (الشكلان ١٧-٢ و١٧-٣).

ويمكن تقسيم المشهد كالتالى:

١- الاتحاديون يسرقون القطار.	١,٥ دقيقة	١٥ لقطة
٢- جونى يطارد القطار على قدميه مستخدماً عربة صغيرة يتم تشغيلها بحركة اليد صعوداً وهبوطاً، ثم فوق دراجة.	٢ دقيقة	٢٢ لقطة
٣- جونى يعثر على قطار ليستخدمانه. يعتقد أنه قطار عسكرى، لكن القطارات العسكرية غير ملحقة بقاطرة.	١ دقيقة	١٢ لقطة
٤- يعثر جونى على مدفع ذى عجلات. يستخدمه ضد العدو.	٤,٥ دقيقة	٣٣ لقطة
٥- الاتحاديون يحاولون إيقاف جونى. يفصلون السبنسة، ويرمون خشب الوقود ويشعلون النار فى عربة أخرى.	٣ دقيقة	٢٢ لقطة
٦- جونى يائس من قدرته على الاستمرار فى المطـاردة.	٣ دقيقة	٢٢ لقطة
٧- جونى يعبر إلى منطقة العدو. يجب أن يتوقف عن المطاردة.	٣ دقيقة	٣٤ لقطة

من الملاحظ حول هذا المشهد أن اللقطة مرتبة من أجل توضيح السرد، ولتفصيل التحولات السردية، مثل اللقطة التى يتم فيها تعميد المدفع وفصله عن قاطرة جونى،

فهو يتراجع إلى الوراء ويهدد جونى بدلاً من العدو. إن هذه التحولات السردية التى تثير المرح فى المشهد تطلب تحديد زمنها وتفاصيلها حتى تكتسب معناها. فبالنسبة لمشهد أكشن تبدو هذه اللقطة طويلة، وهذا النمط متبع فى كل اللقطات فى المشهد.

هناك سمة أخرى فى المشهد، هى أنه يمضى فى إيقاع متمهل بالمعايير المعاصرة، وهذا لا يعود فقط إلى طول الفيلم، ففى روسيا كان إيزنشتين يقوم بمونتاج فيلمه "بوتمكين" فى إيقاع سريع بمعايير المونتاج المعاصرة. وإذا لم يكن الإيقاع من السمات المميزة لمشهد المطاردة عند كيتون، فإن هذا الإيقاع يأخذ فى الإسراع عند نهاية المشهد عندما يتم استخدام القطع المتبادل.

توجد فى المشهد عدة لقطات متحركة. فى الحقيقة أن أغلب اللقطات متحركة وليس هناك إلا القليل من اللقطات الساكنة. وهناك بعض استخدامات لوضع الكاميرا الذاتية، لكن أغلب اللقطات المتحركة تستخدم لتوضيح السرد، والكاميرا موضوعة فى مكان يسمح لنا بأن نرى ما شعر كيتون أننا بحاجة إلى أن نراه لكى نفهم السرد، وبهذا المعنى فإن كيتون لم يستخدم الحركة لتأكيد التوحد مع البطل أو هدفه، ويبدو أنه اكتفى بأن يفهم المتفرج هذا الهدف.

وأخيراً فإن المشهد كله يمضى دون لقطة قريبة واحدة. هناك لقطات متوسطة تُظهر رد فعل جونى، أو دهشته عندما تنقلب الأحداث، ليس هناك لقطة قريبة مكثفة تشجع التوحد مع جونى أو قضيته، أى أن النزعة العاطفية لا تلعب دوراً فى هذا المشهد من الأكشن.

يمضى هذا المشهد طوال ١٨ دقيقة لكى يقدم عرضاً للمطاردة، وتجسيد التحولات والانقلابات خلال المطاردة، والإمكانات الكوميدية فى المشهد، تبدو كأنها تتجنب التلاعب بالمتفرج من خلال الإيقاع وتكثيف الأحداث. إن الشخصية (جونى) والتكنولوجيا (القطارات) هى مركز مشهد الأكشن هنا، ومثلما هو الحال فى مشهد مطاردة السيارات فى فيلم "بوليت"، فإننا نعجب بالمشهد من الخارج كمتفرجين، دون التوحد من داخله مع الشخصية الرئيسية.

"خاطفو تابوت العهد المفقود" : مشهد أكشن معاصر

قام ستيفن سبيلبيرج وجورج لوكاس معًا بإخراج وإنتاج فيلم "خاطفو تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، ويجسد الفيلم نموذجًا للعديد من مشاهد الأكشن المهمة، وسوف نركز هنا على المشهد الذى يقوم فيه إنديانا جونز بمطاردة السيارة التى أُخفى فيها تابوت عهد كنعان، واستعادة هذا التابوت.

يحكى الفيلم عن عالم الآثار المغامر إنديانا جونز وبحثه عن تابوت العهد. إنه يتنافس مع عالم آثار فرنسى ومن يمولونه من النازيين، الذين يعتقدون أن للتابوت قوة خارقة، ولا يستطيع إنقاذ التابوت من الوقوع فى أيديهم إلا إنديانا جونز ومعاونوه. تحدث المطاردة فى الثلث الأخير من الفيلم، بعد أن تم العثور على التابوت بالتنقيب فى مدينة مصرية قديمة. يستولى النازيون على التابوت، ويريد إنديانا جونز أن يستعيده. وعندما تبدأ المطاردة، يكون هو على قدميه، والتابوت فى صندوق سيارة، وعندما يسأله رفاقه ماذا سوف يفعل، يجيبهم بأنه لا يعلم وأنه سوف يتصرف خلال المطاردة. إن هذه الشجاعة الخرقاء مهمة لأنها تنبه المتفرج إلى أن جونز سوف يجد نفسه طوال الفيلم فى خطر، لكنه سوف يبتكر طرقًا مرتجلة لكى يتفادى الموت، وتأتى المتعة من الفرجة عليه وهو يفعل ذلك، وتلك هى روح مشهد المطاردة ذاك. (الشكل ١٧-٤).

ويمكن تقسيم المشهد الذى يمتد سبع دقائق ونصفًا إلى ما يلى:

١- إنديانا يركب على جواد ويطارد السيارة.	دقيقة و١٥ ثانية	٢١ لقطة
٢- يلحق بالسيارة.	٤٥ ثانية	٣١ لقطة
٣- يصارع الرجال فى السيارة وعلى دراجات نارية.	دقيقة و٢٠ ثانية	٤٨ لقطة
٤- الجنود فى مؤخرة السيارة يحاولون استعادة السيطرة عليها.	دقيقة و٥ ثوان	٣٨ لقطة
٥- القائد النازى فى مؤخرة السيارة يحاول استعادة السيطرة عليها.	٢ دقيقة	٥٧ لقطة
٦- إنديانا يهرب من سيارة القائد النازى.	دقيقة و٥ ثوان	١٥ لقطة

استخدم سبيلبيرج لقطات عامة لكى يتأكد من فهمنا لما يحدث فى المشهد، وعلى سبيل المثال، نرى فى لقطة واحدة إنديانا جونز وهو يلحق بالسيارة. وعندما أراد سبيلبيرج أن تعطينا اللقطات معلومات، استخدم مقدمة الكادر وخلفيته، ووضع الكاميرا فى زاوية تسمح له بتصويرهما فى بؤرة واضحة. وعندما أراد استخدام اللقطات العامة بشكل أكثر ديناميكية، فإنه ضبط عمق المجال لكى يشوش مقدمة الكادر وخلفيته، وهو ما يحدث فى بداية المشهد عندما كان جونز على ظهر جواد، فتشوش مقدمة الكادر، مع القطعات القافزة، جعلت المطاردة أسرع وأكثر ديناميكية. ومع ذلك ففى الجزء الأكبر من المشهد تم بناء تتابع اللقطات من لقطات متوسطة ولقطات قريبة، بالإضافة إلى لقطات خارج السياق للتأكيد على نقطة محددة، مثل ضغط القائد النازى على دواسة البنزين لكى تسرع السيارة، على أمل أن يسحق جونز بين الشاحنة وسيارته. واللقطات القريبة شديدة الأهمية فى خلق هذا المشهد، فهى تستخدم للتأكيد على وضوح السرد، وأيضًا لخلق لحظات ذات تركيز عاطفى.

وبالإضافة إلى اللقطات القريبة، تضعنا زاوية الكاميرا فى مكان إنديانا جونز، وبذلك فإننا لا نرى فقط ردود أفعاله تجاه ما يحدث، لكننا نرى ما يحدث من خلال عينيه، وهذه الذاتية فى وضع الكاميرا لا تمنحنا اختيارًا إلا التوحد مع الشخصية.

والعنصر المهم الآخر فى المشهد هو الإيقاع، فاللقطات لا تستمر فى العادة إلا ثوان قليلة، وبشكل عام فإن الإيقاع يسرع كلما مضينا فى المشهد. لقد كان متوسط اللقطة فى بداية المشهد هو ٤ ثوان، وأصبح ٥ ثوان فى نهايته، لكنه كان بين ثانية واحدة وثانيتين فى منتصف المشهد، وفى الجزء الذى يصل فيه جونز إلى السيارة ويحاول السيطرة عليها، يستمر هذا الجزء ٤٥ ثانية ويحتوى على ٣١ لقطة، وفى الجزء التالى يستمر تسارع الإيقاع من خلال ٤٨ لقطة فى ٨٠ ثانية، ويبطئ هذا الإيقاع قليلاً فى الجزء الذى يحاول فيه الجنود استعادة السيطرة على السيارة. لكن أخطر ما يواجهه جونز يحدث عندما يلقى به القائد النازى إلى خارج السيارة، وهذه المعركة بين شخصين تصبح أكثر تعقيدًا وتستغرق وقتًا أطول، وهى ذروة المشهد. وبمجرد

الاطمئنان على أن سلامة جونز ليست فى خطر، يتحول الإيقاع إلى الاسترخاء. وهكذا فإن الإيقاع يلعب دوراً مهماً تماماً فى فاعلية مشهد الأكشن.

فى كل المشهد استخدم سبيلبيرج ٢١٠ لقطات فى سبع دقائق ونصف، وضمَّن المشهد كل العناصر الضرورة لكى يجعلنا نتوحد مع إنديانا جونز، ونفهم الصراع، ونناضل مع البطل حتى يجد حلاً لهذا الصراع. لقد نجح سبيلبيرج فى هذا المشهد سواء فيما يتعلق بالمتعة أو التوحد، كما أن المشهد يوضح إمكانات مدهشة فى مشهد الأكشن.

إن ما يمكن أن نتعلمه من مقارنة مشهد كيتون ومشهد سبيلبيرج، هو أنه عند كل نقطة من مشهد الأكشن كان هدف صانع الفيلم هو وضوح السرد، فالمتفرج يجب أن يعلم أين هو من القصة، والتشوش سوف يؤدى إلى فقدان الإثارة. إن مخرج الأكشن الجيد يعلم أن مشهد الأكشن يجب أن يفيد القصة، ويحدد مكان المتفرج منها. هل المقصود من المشهد هو المتعة والتسلية كما فى هذين المشهدين، أم أن المقصود منه فقط هو التوحد مثل مشهد الأكشن فى فيلم فرانكينهايمر "يوم الأحد الأسود" ومشهد الاغتيال فى نهاية فيلم "مرشح من منشوريا"؟ إن هدف صانع الفيلم هو العنصر الحاسم.

هناك عنصر متشابه آخر بين مشهدى كيتون وسبيلبيرج، وهو دور وسائل النقل المتحركة. فكل من المخرجين مفتون بمرور التكنولوجيا، وكيف تمثل عائقًا أو عاملاً مساعداً للإنسان. وكل منهما قدم موقفًا إيجابيًا من التكنولوجيا، على عكس ستانلى كوبريك فى فيلميه "دكتور سترينجلاف" (١٩٦٤) و"٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، وتناولهما للقطارات وسيارات النقل فيها حس بالاستمتاع، وهى المتعة التى تظهر واضحة طوال المشهدين.

وربما كان الاختلاف الأكبر بين المعالجتين هو الدرجة التى أراد بها كل من المخرجين أن يتلاعب بالمتفرج، ليجعل المشهد أكثر إثارة، ويدفع المتفرج إلى التوحد. ومن الواضح أن سبيلبيرج يفضل الإيقاع، واللقطة القريبة، وأهمية وضع الكاميرا الذاتية،

أكثر من كيتون بكثير. وهذا هو النمط المعاصر لمشاهد الأكشن: استخدام كل العناصر السينمائية لجعل المشهد أكثر إثارة بقدر الإمكان. والسؤال المثير للاهتمام هنا ليس لماذا لجأ سبيلبيرج إلى هذه التقنيات التى تتلاعب بالمتفرج، وإنما: لماذا لم يلجأ كيتون إليها؟

وكل من المشهدين شديد الإثارة على الرغم مما يزيد على خمسين عامًا تفصل بينهما، لكن التناول يختلف بينهما إلى حد كبير، وذلك هو المجال الذى تلعب فيه الشخصية الفنية للمخرج دورها. كما أن ذلك يوحى بأن المواضعات المعاصرة لمشهد الأكشن - على الرغم من تلاعبها الشديد والغريب - قد تكون أوسع مما كنا نتخيل.

الهـــوامـــش

(١) أندرو ساريس، "السينما الأمريكية"، شيكاغو، دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٦٨، ص١٣٧ .

(٢) يعزو البعض نجــاح هذا المشـهد إلى المونتير إيلمو ويليامز، على الرغم من أن مشـهد محــاولة اغتيال شارل ديجول فى فيلم زينيمـان "يوم ابن آوى" (١٩٧٣) هو أيضًا مشـهد عظيم.

(١٨)

الحـــــوار

مشـهد الحوار هـو من أقل المشاهد السينمائية التى تعالج بطريقة إبداعية، على الرغم أن هذا الموقف بدأ فى التغير. ويجب على المونتير أن يفهم ما هو أكثر أهمية فى مشـهد حوارى. وبشكل عام فقد يفضل المخرج أن يصور مشهد الحوار فى لقطة تضم الشخصين المتحاورين، أو سلسلة من اللقطات المتوسطة من فوق كتف كل منهما. ومعظم الحوارات تمضى فى شكل حوار بين شخصيتين، وأحيانًا أكثر من شخصين مثل مشهد حفلة مارجو فى فيلم "كل شئ عن إيف" (١٩٥٠). الاختيارات إذن ليست كثيرة، وقد يضع المخرج فى المشهد لقطة تأسيسية تؤسس للمكان والعلاقات، وقد يستخدم اللقطات القريبة ليؤكد على جمل الحوار المهمة. وهناك مخرجون لا يستخدمون اللقطة القريبة، لأنه إذا كان الحوار مكتوبًا جيدًا؛ فإن سطوره وأداء الممثلين سوف يكونان كافيين. لكن الأمر يختلف إذا كان الحوار ضعيفًا، فعندئذ سوف يحتاج المشهد إلى المساعدة التى يمكن أن يقدمها المخرج والمونتير.

وهناك مسائل إضافية أخرى بالنسبة للمونتير، مثل إذا ما كان عليه استخدام لقطات قريبة أكثر من المتوسطة، أو إذا كان الأفضل استخدام لقطة موضوعية تراقب المناقشة بدلاً من اللقطة الذاتية، أى اللقطة من فوق الكتف التى ترى من يتكلم. وهل يجب على المونتير أن يستخدم لقطة عكسية تصور المستمع؟ هل التنويع بين المتحدث والمستمع ممكن ومتاح؟ هل التبادل من المتحدث إلى المستمع ثم العودة ممكن ومتاح؟ تلك هى أنواع الأسئلة التى يواجهها المونتير عندما يقوم بمونتاج المشهد الحوارى.

ومن المفيد تحديد معنى الحوار بالنسبة للقصة، وذلك لاتخاذ القرارات المونتاجية، فجزء مهم من الحوار يطور الحبكة يتطلب لقطات قريبة، أو تغيراً فى نظام تتابع اللقطات، حتى ننتبه إلى أن ما نسمعه أكثر أهمية مما سمعناه فى الجزء السابق من المشهد. فجزء من الحوار يكشف عن معلومات مهمة عن شخصية ما يستدعى استراتيجية مماثلة. ويجب على المونتير أن يقرر إذا ما كان جزء من المعلومات عن الشخصية أو الحبكة يجب التعبير عنه بشكل بصرى، وإذا كان هدف الحوار لا يمكن تجسيده بصرياً فإن استراتيجيات المونتاج تصبح مهمة، أما إذا كان من الممكن تعزيز الحوار بشكل بصرى فإن استراتيجيات المونتاج تصبح أقل أهمية.

وإذا كان استخدام الحوار بهدف إعطاء المتفرج بعض الاسترخاء الكوميدى، أو لإخفاء نوايا الشخصية، وتصبح هناك استراتيجيات مونتاجية مختلفة، ففى هذه الحالة يكون رد فعل المستمع أكثر أهمية من أن نراقب ما يقال.

ويجب أن يتفق المونتير والمخرج دائمًا حول معنى المشهد، والمعانى المتضمنة تحت السطح، أو أى تفسير آخر للحوار، ويجب عليهما أن يكونا قادرين على تجزئة المشهد إلى لقطات ثم إعادة تركيبه حتى يحقق المعنى. إن الحوار لا يستخدم دائمًا بطريقة مباشرة، والعلاقة بين الحوار وتجسيده البصرى قد اتسعت وأصبحت أكثر إثارة للاهتمام.

الحوار والحبكة

يتأثر اتجاه المشهد الحوارى بالنمط الفيلمى، وبعض الأنماط الفيلمية (مثل الميلودراما) تميل إلى أن تكون أكثر اعتماداً على الحوار من الأنماط الأخرى. ونمط أفلام الأكشن والمغامرات، الذى يعتمد بدرجة أقل على الحوار، يعطى مثالاً للمونتاج الأكثر مرونة.

فى فيلم "المدمر" (١٩٨٤) استخدم جيمس كاميرون مشهداً حوارياً مثيراً لكى يدفع الحبكة إلى الأمام، إن المدمر يطارد كلاً من ريز وسارا كونور، وسيارتهما تترنح

ثم تصطدم فى هذا المشهد، وهما يقعان تحت تهديد دائم. إن كاميرون يقطع بين إثارة مطاردة السيارة، وريز وسارا يتحدثان إلى بعضهما البعض، وهذا الحوار يعطى معلومات مهمة بالنسبة للحبكة. لقد قام ريز فى مشهد سابق بإخبار سارا أنه والمدمر قد جاءا من المستقبل، وخلال هذا المشهد يقوم بوصف جون كونور، الذى يقود معركة ضد البشر والآليين والتكنوقراط الذين يسيطرون على المستقبل، وتكتشف سارا أنها سوف تصبح أم جون كونور، وأن المدمر قد تم إرساله إلى الماضى لكى يقتلها قبل أن تنجب هذا الطفل، وإذا ماتت فسوف يتغير المستقبل كما يقول ريز، لذلك فإن من المهم أن يقوم بحمايتها.

يتم تقديم الحوار نفسه كما نتوقع، بلقطات من فوق الكتف، معظمها لسارا ونرى ردود أفعالها، لكن بعض اللقطات تصور رايز الذى سوف يصبح والد جون كونور، ولأن اللقطات تدور فى السيارة، فإنها تكون بين اللقطات المتوسطة واللقطات القريبة، ووضع الكاميرا الذاتية هو النمط الأغلب.

الحوار هنا مهم، وهناك الكثير منه، وبالقطع المتبادل بين الحوار والمطاردة يقلل كاميرون من كمية الحوار ليتلاءم مع واضعات النمط: لا تبطئ الأكشن باستخدام المناقشة[1] إن الحوار يتم تقديمه بطريقة كلاسيكية، ولكن بسبب هذا القطع المتبادل مع السياق الذى يدور فيه فإن المطاردة تساهم فى تقليصه.

وهناك تناول أكثر مباشرة للمشهد الحوارى نرى مثالاً له عند وودى ألين فى مشهد الذروة بالقرب من نهاية فيلم "مانهاتن" (١٩٧٩)، وهو قصة معاصرة تدور حول العلاقات الإنسانية فى مدينة نيويورك. إن الشخصية الرئيسية آيك (آلين) مرتبط فى علاقة مع مارى (دايان كيتون) الكاتبة التى يقترب عمرها من عمره، لقد وضع خلف ظهره علاقته مع تريسى (مارييل هيمنجواى) ذات السبعة عشر عامًا، وعلاقتيه مع زوجتيه السابقتين. أما مارى فقد كانت العشيقة السابقة لييل (مايكل ميرفى) أقرب أصدقاء آيك، وهى تقرر أن تصاحب ييل من جديد بعد أن عاود التقرب منها، ويبدو أن زواجه طوال اثنى عشر عامًا لم يشكل عائقًا بالنسبة له فى أن يتخذ عشيقة. وفى هذا

المشهد الحوارى يقوم آيك بمواجهة بيل ويتهمه بعدم النضج والانغماس فى الملذات، ويقول له: "ولكنك شديد التساهل مع نفسك، ألا ترى ذلك؟ هل تعلم... تلك هى مشكلتك... تلك هى كل مشكلتك. أنت تمنطق كل شىء، أنت لست أميناً مع نفسك. أنت تتحدث عن... تريد أن تكتب كتاباً، لكنك فى النهاية تشترى عربة فاخرة بدلاً من ذلك، أو أنك تخون إميلى، وتتلاعب معى بالحقائق قليلاً، والخطوة التالية هى أنك سوف تقف أمام لجنة من مجلس الشيوخ وتشى ببعض أسماء! إنك تعمل مخبراً على أصدقائك!".

إن هذا المشهد الحوارى هو ذروة الفيلم، لأن الشخصية الرئيسية أدركت أخيراً أن العلاقات التى تمضى بدون إحساس أخلاقى أو احترام متبادل ليست إلا علاقات عابرة ومقضى عليها بالفشل، وأن النضج يؤدى إلى علاقات صحية لا علاقة لها بعمر المرء.

يبدأ المشهد الحوارى بثلاثة أوضاع للكاميرا، ولقطة تأسيسية عامة للمكان الذى تدور فيه المحادثة. تقترب الشخصيتان من سبورة معلقة أمامها هيكلان عظميان، واللقطة التأسيسية العامة (بعد أن تدخل الشخصيتان الفصل الدراسى) تؤسس للمشهد، وعند اللقطة التأسيسية يمضى الفيلم فى لقطة متوسطة لبيل وأخرى لآيك، وتضم لقطة آيك رأس أحد الهيكلين العظميين فكأنها لقطة لاثنين، ومن أجل توازن المشهد الحوارى يتم التبادل بين اللقطتين المتوسطتين لبيل وآيك، وينتهى المشهد وآيك يترك الكادر ليبقى الهيكل العظمى فيه، والسطر الأخير من حوار آيك يشير إلى الهيكل العظمى، إنه يقول إنه عندما يبدو مثل الهيكل العظمى، عندما يذوى، فإنه يريد أن يتأكد من "أنهم سوف يتذكرونه جيداً".

هذا المشهد، مثل المشهد الحوارى فى "المدمر"، يدفع الحبكة إلى الأمام، ولكن طريقة تقديمه أكثر مباشرة، إنه لا يتجسد بطريقة عاطفية صريحة، والإخراج يؤكد أنه يجب أن ننصت إلى الحوار ونتأمل ما يقال، ووجود الهيكل العظمى يضيف بعداً بصرياً يزيد من المفارقة الساخرة فى الحوار. ويمثل هذا المشهد الحوارى البساطة التى تسمح للحوار بأن يتم الإنصات إليه دون أن يتشتت انتباهنا.

يدور فيلم "يوم الأحد الأسود" (١٩٧٧) الذى أخرجه جون فرانكينهايمر حول خطة إرهابية لتفجير قنبلة فوق ملعب المباراة النهائية فى كرة القدم الأمريكية، وتنكشف الخطة على أثر غارة إسرائيلية على بيروت، وتمضى القصة فى المواجهة بين محاولات الإرهابيين تنفيذ الهجوم، وجهود المباحث الفيدرالية لإيقافهم. إن هذا يعنى بالنسبة للسلطات العثور على الطريقة التى سوف يتم بها تنفيذ الهجوم ومن سيقوم بالتنفيذ. داليا (مارث كيللر) ومايكل (بروس ديرن) هما الإرهابيان الرئيسيان، هى فلسطينية وهو أمريكى طيار فى شركة مناطيد جودبير "ـى تستخدم للطيران فوق ملعب المباراة النهائية. ومايكل شخص مهزوز، وهى سمة تتجسد فى مشهد حوارى.

لقد عادت داليا إلى لوس أنجلس من الخارج، وقد رتبت للحصول على المتفجرات اللازمة للهجوم، ومايكل قلق لأنها تأخرت ثلاثة أيام، إنه يشعر بالقلق بأن الأمور لا تسير على ما يرام، وهو غاضب تمامًا ويهددها بمسدس، فتحاول أن تهدئه وتنجح فى ذلك.

تم تصوير هذا المشهد فى لقطات متوسطة ولقطات قريبة، ومعظم اللقطات من كاميرا محمولة على اليد، والكاميرا دائمًا فى حالة حركة ما حتى فى اللقطات الساكنة، وهناك أيضًا لقطات متحركة.

فى هذا المشهد الذى يتم تجزئته بشدة إلى لقطات وشذرات، تدخل داليا غرفة مظلمة، وعندما تضىء النور تجد مايكل فى مواجهتها وهو يصوب مسدسًا إليها. والسلسلة السريعة من اللقطات المحمولة على اليد تؤكد على عصبية المشهد وعلى عدم استقرار مايكل. هى تتحرك، وهو يتحرك، والكاميرا تتحرك. وهما يقومان ببعض الأشياء: تفك داليا تمثالاً صغيراً يحتوى بداخله على المتفجرات، ويفحص مايكل التمثيل، وتخلع هى ملابسها، وهو يضع المسدس جانبًا. وطوال المشهد يتحدثان، هو فى عنف وهى تحاول أن تهدئه لتؤكد له أن كل شىء على ما يرام.

المشهد – المكون من لقطات متحركة قصيرة جداً – يبدو واقعياً وذا إحساس عالٍ بالخطر، والحركة تؤكد على تأسيس شخصية مايكل المهتزة، وهى السمة الأساسية فى دوره كإرهابى. وبذلك فإن هدف المشهد يتحقق بوضوح، بالإضافة إلى تحقيق سمات العفوية والواقعية.

هناك مشهد من نوع مختلف تماماً يؤسس للشخصية، لكنه لا يقدم إحساساً واضحاً بدور الحوار فى هذا التأسيس. ففى فيلم روبرت ألتمان "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١) نرى المقامر جون ماكابى (وارين بيتى) عندما يصل إلى مدينة مناجم صغيرة تابعة للكنيسة البروتستانتية. إنه يخلع ويبحث عن حانة. إنه يرتدى ملابس مختلفة عن الآخرين فى الحانة. وفى المشهد الأول فى الحانة هناك تبادل للحوار، وهو الحوار الذى لا يتناول موضوعاً محدداً ولا يظهر طبيعة خاصة، إنه يدور حول ثمن الشراب، وثمن لعب دور من ألعاب الورق. وهدف المشهد هو وضع ماكابى وسط أهل المدينة كمفاوض ومغامر، والمشهد يؤسس لذلك.

ويمضى المشهد مجزأ فى لقطات قصيرة، مع لقطات تأسيسية قصيرة واحدة. هناك العديد من اللقطات القريبة لماكابى ولعمال المناجم، نرى ماكابى كشخص متأنق، بينما يظهر عمال المناجم قذرين، ذوى عيون جريئة وقحة، وليسوا متمدينين. وهكذا يؤسس المشهد لأهمية ماكابى بعدد من اللقطات القريبة، لكن الحوار نفسه ليس مباشراً بما يكفى لرسم ملامح شخصيته. وحدة المشهد تأتى من التفاصيل البصرية لمظهره بين عمال المناجم البروتستانت.

هناك عنصر آخر يقودنا إلى ما هو بصرى فى هذا المشهد، وهو استخدام الحوار المتداخل، فالعديد من الشخصيات يتحدثون فى وقت واحد، ونحن واعون بالاتجاه الذى تسير فيه المناقشة، لكن تعليقات البعض تطغى على جمل البعض الآخر، وبالتالى فإننا لا نسمع الحوار بدقة. إن المشهد يأخذ الحوار من حالة إعطاء المعلومات المعتادة إلى حالة من الضجيج، وتصبح اللغة مؤشراً صوتياً، وعندما نسمع الحوار بوضوح فإن الشخصية هى التى تهمنا عندئذ وليس ما يقال.

ومثل الحوار فى فيلم "يوم الأحد الأسود"، نخرج من هذا المشهد بإحساس محدد عن شخصية ماكابى، برغم أنه على العكس من "يوم الأحد الأسود" يصبح معنى الحوار تافهًا ويمكن الاستغناء عنه.

الحوار ذو الأغراض المتعددة

كان مايك نيكولز شديد الإبداع عند مونتاجه للمشاهد الحوارية فى فيلم "الخريج" (١٩٦٧). فى المشهد الحوارى الأول يعترف بنجامين (داستين هوفمان) إلى أبيه بأنه قلق حول مستقبله، والمشهد كله يتم تقديمه فى لقطة متوسطة واحدة لبنجامين، وعندما ينضم الأب إلى المناقشة يدخل الكادر، ويجلس خارج البؤرة فى المقدمة.

والأكثر نموذجية هو المشهد الشهير الذى تقوم فيه مسز روبنسون (آن بانكروفت) بإغواء بنجامين ليقيم علاقة معها. وهذا المشهد يتماشى مع الخط العام للقصة التى تدور حول بنجامين برادوك، خريج الكلية الذى يحاول تكوين مجموعة من القيم المنطقية بالنسبة له، إنه يرفض القيم المادية لعائلته وأصدقائها، لكنه لا يعلم ما هى القيم التى تحل محلها. وخلال تلك المرحلة من التشوش، يتورط فى علاقة مع زوجة شريك أبيه، ثم يقيم علاقة مع ابنتها، وسلوكه يعكس تشوشه وهو يتلمس طريقه نحو مستقبله. وعلاقته مع مسز روبنسون هى أول ما يوحى بتلك الحالة من التشوش.

يمكن تقسيم مشهد الإغواء إلى ثلاثة أجزاء، تعتمد جميعًا على الحوار. فى الجزء الأول تقوم مسز روبنسون بدعوة بنجامين للدخول إلى منزلها لتناول شراب، بعد أن أوصلها بسيارته. إنها تقدم له مشروبًا، وتشغل بعض الموسيقى، وتجلس وساقاها مفتوحتان فى وضع مثير، فيسألها بنجامين إن كانت تحاول إغواءه، فينفى ذلك.

فى الجزء الثانى تدعوه مسز روبنسون للصعود إلى غرفة نوم ابنتها، حيث سوف تريه صورة لها، وتبدأ فى خلع ملابسها وتلقى بساعتها وقيراطها على السرير، وتطلب منه أن يفك "سوستة" فستانها، وتتضح نواياها. يفك لها "سوستة" الفستان ويترك الغرفة وينزل إلى أسفل المنزل.

فى الجزء الثالث من المشهد، تتحدث إليه مسز روبنسون وهى فى الحمام بالدور العلوى، وتطلب منه أن يعطيها حقيبة يدها، فيفعل، لكنه يرفض أن يدخل إلى الحمام، وتطلب منه أن يعيد الحقيبة إلى غرفة الابنة إيلين، حيث تلحق به هناك، عارية. يشعر بالصدمة ويريد أن يرحل، فتقول له: إنها سوف تكون متاحة له عندما يرغب. والشىء الوحيد الذى ينهى المشهد دون أن يفقد بنجامين تمسكه بالفضيلة هو وصول زوجها.

إن الحوار يمكن استخدامه لتطوير الحبكة، أو الكشف عن طبيعة الشخصية، أو تقديم فترة راحة كوميدية. وفى هذا المشهد يستخدم الحوار لهذه الأغراض الثلاثة. يتعلق تطوير الحبكة باقتراح مسز روبنسون إقامة علاقة سرية سوف تمضى ببنجامين فى منحدر. وبالنسبة للشخصية فإن المشهد يصور قدرة مسز روبنسون على التلاعب، وسذاجة بنجامين، فصغر سنه وعدم خبرته يجعلانه عرضة لتلاعب الآخرين. وبالنسبة لعنصر الكوميديا فالمشهد يحتشد بالمفاجآت، فعندما تعترف مسز روبنسون بأنها عصبية، يجيب بنجامين: "ياربى!" كأنها اعترفت بجريمة عقوبتها الإعدام. كما أن كذب مسز روبنسون، وذلك التنافر بين ما تقول وما تفعل، يصبحان مصدرًا مستمرًا للفكاهة.

للمشهد إذن عدة أغراض، فكيف تم مونتاجه؟ قام نيكولز والمونتير سام أوستين باختيار الصبغة الذاتية، واستخدمت علاقة مقدمة الكادر مع خلفيته للتأكيد على علاقات القوى، بالإضافة إلى تجسيد وجهة نظر بنجامين الذاتية. يظهر بنجامين فى مقدمة الكادر عندما تتحدث مسز روبنسون فى الخلفية، أو يتحدث هو فى الخلفية عندما تكون هى فى المقدمة. والصورة الشهيرة لمسز روبنسون وساقها المرفوعة فى مقدمة الكادر، بينما يقف بنجامين فى الخلفية، تقدم مثالاً واضحًا على الطريقة التى تم بها تقديم الحوار. وتستمر علاقة مقدمة الكادر بخلفية طوال المراحل المختلفة لهذا المشهد. وتلك العلاقة واضحة تمامًا فى التتابع الأخير حيث تظهر مسز روبنسون عارية فى مقدمة الكادر وهناك لقطة قريبة مكثفة لبنجامين فى الخلفية. وفى هذا المشهد يكون التركيز

على بنجامين طوال الوقت، مع قطع سريع متداخل لصدرها أو بطنها فى لقطات خاطفة، وهذا القطع السريع، الذى يوحى بالرغبة فى الرؤية وعدم الرؤية معًا، هو جزء من المشهد الذى يلعب فيه الإيقاع دورًا مهمًا. وفى توازن هذا المشهد، تصبح القاعدة هى الذاتية، والتلاعب بين مقدمة الكادر وخلفيته فى لقطات الزاوية العكسية، للتأكيد على الحوار وعلى من ينطق به.

ويوضح المشهد الأهداف المعقدة الحوار، ومع ذلك فإنه ينجح فى تحقيق تنويع بصرى كافٍ لإثارة اهتمام المتفرج. إن نيكولز لم يستخدم لقطات قريبة لمسز روبنسون وبنجامين معًا، لكن الحوار يؤكد وجودهما معًا. وتبدو اللقطات القريبة كتنويع فى المشاهد الطويلة التى تعتمد على اللقطات الذاتية لعلاقة مقدمة الكادر وخلفيته.

فيلم "مشكلة فى الجنة" : مشهد حوارى من بدايات السينما الناطقة

كما ذكرنا سابقًا، فإن المشاهد الحوارية فى بدايات السينما كان يتم تصميمها بصريًا بشكل يجعل تسجيل الصوت سهلاً، وبالتالى فقد كانت اللقطات العامة واللقطات المتوسطة تستخدم لتسجيل المشاهد الحوارية كاملة.

ومع تقدم التقنيات، أضيفت إمكانات جديدة لتصوير المشهد الحوارى، وبقدر أهمية هذه التقنيات تطورت الإمكانات الإبداعية على أيدى مخرجين قاموا بتوسيع مدى الاختيارات المونتاجية للمشهد الحوارى.

ومن خلال دراسة الأسلوب الإبداعى لمشهد حوارى من بدايات السينما الناطقة، ومقارنته بمشهد حوارى معاصر، يستطيع القارئ أن يفهم الطبيعة المتطورة للأساليب المونتاجية، كما يستطيع القارئ أن يدرك كيف أن هذه التغيرات أسهمت فى الطيف الواسع للأساليب المونتاجية المعاصرة.

قام بكتابة فيلم "مشكلة فى الجنة" (١٩٣٢) سامسون رافايلسون وجروفر جونز، وأخرجه إيرنست لوبيتش، الذى يمثل إخراجه للمشاهد الحوارية فى الفيلم اقتصاداً فى اللقطات غير مسبوق فى السينما، فيما عدا أعمال لوى بونويل. (الشكل ١٨-١).

لقد كان فى استطاعة لوبيتش - عندما يريد - أن يكون ديناميكيًا تمامًا فى مونتاج المشهد الحوارى. وعلى سبيل المثال، وبالقرب من نهاية الفيلم، نرى اثنين من الشخصيات الثلاث الرئيسية يتعاهدان على الحب، إن مدام كوليت (كاى فرانسيس) تتحدث، لقد كانت تحاول أن تغوى سكرتيرها جاستون (هيربرت مارشال)، وتلك هى لحظة انتصارها، إنها لا تعرف أنه لص لا يسعى - حتى تلك اللحظة - إلا لمالها. يتعانق الاثنان، وهى تقول: إن أمامهما أسابيع وشهورًا وأعوامًا ليكونا خلالها معًا، وكل كلمة: أسابيع، وشهور، وأعوام، لها عنصر بصرى مختلف يصاحبها، الكلمة الأولى مع انعكاس صورتهما يتعانقان فى مرآة غرفة النوم، والثانية لقطة متوسطة لهما فى حالة عناق، والثالثة لظلهما متعانقين وقد سقط الظل على سريرها. إن المشهد ليس فقط ديناميكيًا من الناحية البصرية، لكنه أيضًا يوحى بما سوف يحدث.

لم يتبع لوبيتش دائمًا هذه المعالجة الديناميكية. لقد كان يميل إلى عدم المباشرة فى تأكيده على المعنى بين السطور فى الحوار من خلال المونتاج. والمثال الواضح على ذلك هو المشهد الثانى فى الفيلم، والذى يأتى بعد حادث السرقة. يبدأ المشهد مع جاستون وهو ينتحل شخصية بارون، إنه يعطى التعليمات لجرسون حول الطعام والشمبانيا، وأنه لا يريد أن يرى الجرسون كثيرًا. إننا نتوقع أن يكون هناك قطع متوازٍ يكشف عن حدوث السرقة. وتصل ضيفة البارون، ليلى (ميريام هوبكنز)، التى يبدو أنها كونتيسة بالغة الثراء تقضى وقتًا فى فينيسيا، لكن الحقيقة ليست كذلك، فسوف نكتشف ذلك عندما تستقبل مكالمة وتتظاهر بأنها دعوة إلى حفل، لكن القطع خارج السياق سوف يوضح أن من يحادثها هى زميلتها فى غرفة سكنها الفقيرة.

خلال هذا المشهد، الذى يبدو كأنه فاصل رومانسى بين البارون وليلى، هناك قطع طويل خارج السياق لضحية السرقة (إدوارد إيفيريت هورتون) خلال حديث الشرطة معه، وهو يعطى بعض التفاصيل عن اللص، الرجل الأنيق الذى يتظاهر بأنه طبيب.

وعندما يقطع الفيلم عائدًا إلى جناح البارون، تكون العلاقة قد تطورت. يتناول الاثنان العشاء، والحديث لا يبدو مثل الثرثرة وإنما تأمل فى خطط البارون الرومانسية

الخفية حول ما سوف يقوم به هذه الليلة. يتم تقديم المشهد الحوارى فى لقطة متوسطة تضمهما معًا جالسين. وخلال العشاء، تخبر ليلى البارون أنها تعلم أنه ليس كما يبدو: إنه لص يسرق نزلاء الأجنحة ٣٠٣ و٣٠٥ و٢٠٧ و٢٠٩، البارون هادئ ويلاحظ أنه يعلم أنها تعلم؛ لأنها سرقت المحفظة التى سبق له سرقتها من نزيل الفندق.

هناك تتابع قصير من اللقطات يأتى بعد ذلك، عندما يغلق البارون الباب، وينزل الستائر، ويقترب من ليلى بطريقة توحى بالتهديد، إنه يحملها من على الكرسى ويهزها، ونرى لقطة قريبة لأرض الغرفة حيث تسقط المحفظة من فستانها.

إنهما يجلسان مرة أخرى فى لقطة متوسطة، لكنها هذه المرة ذات طابع مختلف، إنهما يعترفان بعواطفهما لبعضهما البعض، ويصفان أشياء أخرى قام كل منهما بسرقتها من الآخر، بروش، ساعة، رباط جورب. ويقدم هو نفسه: جاستون، كاشفًا عن هويته الحقيقية، وهما الآن يبدوان بحق فى حالة حب، لقد أسقطا قناعيهما، واكتشفا أن لهما عقلية لصوصية مشتركة وتأتى سلسلة من اللقطات الصامتة التى توحى بأنهما مارسا الحب كما أصبحا شريكين. إن المشهد يستخدم القطع المتبادل للإيحاء بمعنى مختلف عما قيل فى الحوار. كما كان لوبيتش - بقدر الإمكان - يستخدم التتابعات البصرية القصيرة لكى يبنى التوتر الدرامى فى المشهد، لكنه فى الأغلب كان يعتمد على اللقطات المتوسطة لكى يصور الحوار. وفى هذا المشهد الذى يستغرق خمس عشرة دقيقة، ليست هناك سوى أربع أو خمس لقطات قريبة.

وفى جزء لاحق من الفيلم، اعتمد لوبيتش على القطع المتبادل للإيحاء بالمعنى المتضمن فى المشهد الحوارى، ومن المفيد أن ندرس كيف أنه قام فى هذا المشهد بتقويض الحوار لكى يصل إلى ما بين السطور.

يشكل جاستون وليلى الآن فريقًا واحدًا، لقد سرقا حقيبة مليئة بالماسات من الأرملة الثرية مدام كوليت. وعندما يقرآن فى الجريدة أنها تعرض مكافأة قدرها عشرون ألف فرنك لمن يجد الحقيبة، يقرر جاستون إعادتها. إن مدام كوليت أرملة شابة رومانسية كان يلاحقها خُطّاب جادون كبار السن لكنهم ليسوا من النوع الذى تفضله، وعندما تقابل جاستون الذى جاء لإعادة الحقيبة تُفتن به.

فى المشهد التالى يترك لوبيتش التمثيل واللقطات التى تضمها لتعبر عن كل ظلال المعنى. إن مدام كوليت مبهورة بجاستون، لكنه يجب أن يقنعها أولاً بأنه من طبقتها، وثانيًا بأن نواياه شريفة. إنهما يتحدثان عن محتويات الحقيبة، وينتقد جاستون أحد خُطّابها كما ينتقد ماكياجها، وهى تبدو مقدرة لاهتمامه بها، وعندما تشعر بالإحراج من أن تعطيه المكافأة، يؤكد لها أنه يجب ألا تشعر بذلك، فلأنه من محدثى الفقر (تنويع على تعبير "محدثى الثراء" - المترجم) فهو يحتاج إلى المال.

إنه يلحق بها على السلم حيث تبحث هى عن دفتر شيكاتها. وفى هذا المشهد يظهر اعتمادها على الآخر، إنها لا تجد دفتر الشيكات، وتشير إلى عدم كفاءة سكرتيرتها التى يجب أن تفصلها، وبينما تبحث هى عن دفتر الشيكات، يبحث هو فى الخزانة، وعلى الرغم من أنه يتحدث عن الأثاث عتيق الطراز فإن من الواضح أنه يستكشف مكانًا جديدًا للسرقة.

وعندما تفتح هى الخزانة، يقطع لوبيتش إلى لقطة قريبة لأصابع جاستون وهى تحاكى دوران الأرقام السرية للخزانة. وعندما تفتح الخزانة، يوبخها لأنها لا تحتفظ فيها إلا بمائة ألف فرنك فقط، ولا تبالى هى بانتقاداته، وينتهى المشهد بالحوار التالى، وكلاهما جالس على مقعد، واللقطة المتوسطة تضمهما معًا فى الكادر.

جاستون: (بشكل صارم) يا مدام كوليت، أعتقد أنك تستحقين التوبيخ، فى البداية تفقدين حقيبتك...

كوليت: (فى مرح) ثم أضيع دفتر شيكاتى...

جاستون: ثم تستخدمين أحمر الشفاه غير الملائم...

كوليت: (تكاد أن تضحك) وكيف أتعامل مع نقودى!

جاستون: هذا مشين!

كولـيت: (فى نظرة غزل) قل لى يا مسيو لافال، هل هناك شىء خطأ آخر؟

جاستون: كل شىء يا مدام كوليت، لو كنت أباك (مع ابتسامة) ولحسن الحظ أننى لست أباك...

كولـيت: (فى ولع) أكمل.

جاستون: وتحاولين أن تتولى أمور أعمالك، سوف أصفعك صفعة جيدة، بطريقة شغل جيدة بالطبع.

كولـيت: (وقد غيرت لهجتها تمامًا، وكأنها تتحدث فى أمور العمل) ماذا تفعل لو كنت سكرتيرى؟

جاستون: نفس الشىء.

كولـيت: لقد وظفتك!

اختفاء تدريجى.

إن هذا المشهد المصنوع بإحكام، والذى يكشف عن شخصيتى مدام كوليت وجاستون، بالإضافة إلى حدوث تطور فى الحبكة، يحتوى على معنى متضمن شديد الدقة بين السطور: الإغواء اللفظى الذى تقوم به كل شخصية تجاه الأخرى. والحوار يسهم فى تطور هذه العلاقة الجديدة، وبالتالى فإن لوبيتش أخرج المشهد من أجل هذا المعنى المتضمن وليس من أجل سطور الحوار ذاتها، عندما قام بالتركيز على لقطات متوسطة تضم الشخصيتين معًا، واقفين فى البداية، ثم جالسين. وبفضل إدارته للممثلين فى هذا المشهد كان اعتماده بدرجة أقل على المونتاج، بالمقارنة مع ما فعله فى مشهد إغواء جاستون وليلى.

وكل من المعالجتين تمثل اختيارًا مختلفًا للمونتير. لقد اعتمد المشهد الأول على المونتاج، بينما اعتمد الثانى على التمثيل والإخراج.

فيلم الحى الصينى: مشهد حوارى معاصر

المشاهد الحوارية فى فيلم "الحى الصينى" (١٩٧٤) تختلف بدرجة كبيرة عن مثيلاتها فى فيلم "مشكلة فى الجنة". وعلى الرغم من أن المشاهد التى نتناولها هنا هى بدورها مشاهد إغواء، فإن معالجة المخرج رومان بولانسكى للمشاهد الحوارية أكثر هجومية وعدوانية مما هى عند إيرنست لوبيتش. وعلى الرغم من أن هذه الاختلافات - فى جانب منها - تعود إلى اختلاف الأنماط الفيلمية، أو الاختيارات التى يفضلها كل من هذين المخرجين، فإن التقاليد المعاصرة حول المشهد الحوارى توحى بمعالجة أكثر مباشرة وأقل رهافة بالنسبة للمونتاج.

كتب روبرت تاونى سيناريو "الحى الصينى" باعتباره فيلم نوار، بكل ما يتضمنه من أسلوبية عالية، بينما كان سيناريو رافايلسون وجونز فى "مشكلة فى الجنة" كوميديا رومانسية قريبة من كوميديا السلوك المسرحية. كما كان إخراج لوبيتش مرهفًا ومتباعدًا قليلاً عن التوحد مع الشخصيات، لكن بولانسكى اتجه نحو الإحساس بالحصار وضيق المكان على الشخصيات. ولكى نكون أكثر تحديدًا، فإن لوبيتش أعد اللقطات لكى يدور الحدث أمام الكاميرا التى تقف موقفًا موضوعيًا، ونادرًا ما كان يلجأ إلى الكاميرا الذاتية، كما اعتمد أيضًا على اللقطات المتوسطة واللقطات العامة. أما بولانسكى فقد فضل وضع الكاميرا الذاتية، فعندما يتحدث جيتس (جاك نيكولسون) ترى الكاميرا ما يراه، ليضع بولانسكى الكاميرا فوق كتف جيتس مباشرة عند مستوى بصره، حتى لا يكون هناك مجال لعدم إدراكنا لوجهة النظر، كما استخدم بولانسكى علاقة مقدمة الكادر وخلفيته لكى يضع المشهد الحوارى فى سياقه، كما مال إلى اللقطة القريبة أكثر من اللقطة المتوسطة، وكانت النتيجة مشهدًا حواريًا يحتوى على منظور محدد ودرجة عالية من العواطف المكثفة.

يحدث المشهد التالى بعد حوالى ساعة من بدء الفيلم، لقد وصلت إيفيلين مولوراى (فاى دوناواى) لمكتب المخبر الخاص جاك جيتس، إنها تريد أن تستأجره. فى مشهد سابق من الفيلم، ادعت امرأة أخرى أنها إيفيلين مولوارى واستأجرت جيتس لمراقبة زوجها الذى تشك فى خيانته لها، لكن الزوج يلقى بعد ذلك مصرعه.

الجزء الأول من المشهد يقدم جيتس وهو يصب لنفسه كأسًا بينما يعطى ظهره لإيفيلين، أو وهو يقرأ رسائله التليفونية وهو يحادثها. وهى من ناحية أخرى يتم تقديمها طوال المشهد فى لقطات قريبة، إنها تريد استئجاره لكى يكتشف لماذا قُتل زوجها، إنه يقترح أن السبب ربما يكون المال، وعندما يقول ذلك نراه فى لقطة متوسطة وهو يقرأ الرسائل.

وعندما تعرض عليه مبلغًا كبيرًا من المال، ينظر إليها ويبدأ فى الحديث عن خلفيتها، عن زواجها من هوليس مولوراى، الذى كان أكبر منها فى العمر، وأنه كان شريك أبيها السابق. وعندما يذكر جيتس اسم أبيها نواه كروس (جون هيوستون) تتحول اللقطة إلى لقطة قريبة تصور رد فعلها، وتبقى الكاميرا عليها بينما يذكر جيتس اسم أبيها، ثم يقطع الفيلم إلى لقطة قريبة وهى تتحسس فى ارتباك حقيبة يدها لتخرج منها علبة السجائر والولاعة. وهناك لقطة قريبة لجيتس: "ثم تزوجت" شريك أبيك فى العمل"، لتتبع ذلك سلسلة سريعة من اللقطات القريبة. يشير جيتس إلى أن إيفيلين تدخن سيجارتين فى وقت واحد، ويوحى هذا الجزء من المشهد بقدر عصبيتها فيما يخص موضوع أبيها. وتبقى الكاميرا فى لقطة قريبة على إيفيلين بينما يسألها جيتس عن القطيعة بين زوجها وأبيها: وتدخل السكرتيرة حاملة عقدًا سوف توقعه إيفيلين لاستئجار جيتس، وتستمر المحادثة على لقطة متوسطة لجيتس وهو يوقع العقد، وعندما يعطى العقد لإيفيلين تدخل هى مقدمة الكادر بينما يبقى هو فى وسط الكادر فى الخلفية.

وبالاعتماد على اللقطات القريبة دائمًا لإيفيلين، لَمَّح بولانسكى إلى أهمية صدقها فى هذا المشهد. إن الكاميرا تفحصها عن قرب لتجد دليلاً على إذا ما كانت تقول الحقيقة أم لا، وهو ما تأكد من استمرار التركيز على إيفيلين بينما يتحدث جيتس. وعند نهاية المشهد ركزت الكاميرا على جيتس وعلى البعد القانونى فى علاقتهما: عقد استئجاره كمخبر خاص لها. ومن خلال مونتاج بولانسكى لهذا المشهد، أعطاه طبيعة شخصية وتركيزًا لا يحتويهما الحوار، ومثل لوبيتش فإنه حاول أن يفصح عن المعنى المتضمن من خلال مونتاج المشهد.

وفى جزء لاحق من الفيلم، عندما انعطفت علاقة جيتس مع إيفيلين إلى علاقة شخصية أكبر، استخدم بولانسكى معالجة مختلفة. ففى أحد المشاهد يأخذ جيتس انطباعًا بأن إيفيلين تحتجز امرأة شابة يعتقد جيتس أنها عشيقة هوليس مولوراى، وفى الحقيقة أن هذه الشابة هى ابنة إيفيلين، والمشهد عبارة عن مواجهة بين إيفيلين وجيتس. (الشكل ١٨-٢).

استخدم بولانسكى هنا الكاميرا المتحركة، إن الكاميرا تتبع جيتس وهو يدخل المنزل، ثم وهو يحدث الشرطة فى التليفون ليخبرهم بمكان الفتاة، وتستمر الكاميرا فى الحركة وهى تتبعه حتى يجلس. فى الجزء الأول من المشهد نرى إيفيلين فى لقطة متوسطة فى الخلفية بينما نرى جيتس محاصرًا فى مقدمة الكادر، وهكذا يتم التعبير عن علاقتهما بشكل بصرى، إنهما يتحدثان بصراحة عن مكان وجود الفتاة، وبمجرد أن يبلغ جيتس الشرطة ويجلس، تتحول المحادثة إلى هوية القاتل.

يبدأ هذا الجزء من المشهد الحوارى مع جيتس جالسًا فى خلفية الكادر وإيفيلين فى المقدمة. وبمجرد أن يوجه لها اتهامه يهب واقفًا، ليقطع المشهد إلى لقطات قريبة لجيتس وإيفيلين. إنه يتهمها بقتل زوجها عن طريق الخطأ، وهى تنكر ذلك، والحدة الدرامية يؤكدها القطع من لقطة قريبة إلى لقطة قريبة. يهزها جيتس، لكنها تنكر الاتهامات.

يحول جيتس المحادثة الآن إلى هوية الفتاة التى تزعم إيفيلين أنها شقيقتها، وتستمر اللقطات القريبة. تقول إيفيلين: إن الفتاة ابنتها، فيضعها الفيلم إلى لقطة قريبة تجمعهما، هو فى المقدمة وإيفيلين فى الخلفية. والآن، فى لقطة واحدة داخل هذا الكادر تقول إن الفتاة شقيقتها وابنتها، وتكرر هذا القول، ويصفعها جيتس. تتحرك الكاميرا بينما يدفع جيتس إيفيلين التى تسقط، ويدخل خادمها فيمثل قطعًا خارج السياق ليقطع حدة الموقف، وتقوم هى بصرف الخادم، ويقطع الفيلم إلى لقطة قريبة لإيفيلين، التى تقول إن أباها هو والد ابنتها كاثرين. هناك لقطة. رد فعل لجيتس تسمح للمتفرج بأن يرى التحول الوجدانى من الغضب إلى الشفقة على إيفيلين. والآن تصبح اللقطات القريبة فى الأساس على إيفيلين التى تشرح كيف تزوجت وكيف ولدت كاثرين.

ويوافق جيتس على أن يترك إيفيلين تذهب إلى منزل خادمها، وبينما تستعد هى للذهاب تخبر جيتس أن النظارة التى وجدها لا تخص زوجها، لذلك فإنه لا يمكن أن تكون هى القاتلة، ويتحول المشهد إلى لقطات قريبة لجيتس ثم إلى النظارة. وتعود إيفيلين مع كاثرين، لتقدمها إلى جيتس وتعطيه عنوان خادمها وتسأله إن كان يعلم أين هذا العنوان. وتقترب الكاميرا فى الوقت الذى يقول إنه فى "الحى الصينى". وينتهى المشهد مع جيتس فى مقدمة الكادر يغلق شيش النافذة، بينما إيفيلين وكاثرين فى الخلفية تستعدان للذهاب.

يتم تقديم هذا المشهد بطريقة أكثر حدة من المشهد الأول الذى سبق وصفه. وهنا فإن الذاتية، والكاميرا المتحركة، وطغيان اللقطات القريبة والقطع، تدعم كلها فكرة مشهد ذى أهمية درامية كبرى. المونتاج هنا شديد الديناميكية، ومع ذلك فإن كل شىء يتم الإفصاح عنه من خلال الحوار. والمشهد يمثل نموذجًا للإمكانات الديناميكية عندما يتم الكشف عن الحبكة، لكنه أيضًا مشهد ذو تأثير درامى هائل، خاصة بسبب مونتاج هذا المشهد. إنه يعطى نموذجًا مونتاجيًا مختلفًا تمامًا عن مشهد إغواء مدام كوليت وجاستون فى فيلم "مشكلة فى الجنة"، والإخراج هنا هجومى، والمونتاج أقل رهافة. وبذلك فإن المشهد يصور معالجة أكثر حدة تسود اليوم فى المشاهد الحوارية.

الهـــوامـــش

(١) إننى مدين لزميلى بول لوسى من جامعة كاليفورنيا الجنـوبية، فهو الذى جـذب انتباهى لهـذا المثـال، وهو يطلق عليه "تطـويق الحـوار"، صـورة ديناميكيـة ملائمـة تمامًا للمكان الذى يدور فيه الحـوار، ولما تفعله المطاردة لها مع استمرار القطع المتبادل والمتداخل.

(١٩)

الكوميـــديا

عند دراسة مونتاج مشهد كوميدى، فمن المهم أن نفرق بين دور المونتير ودورى الكاتب والمخرج، فالمسئولية الإبداعية لنجاح الكوميديا اللفظية، سواء كانت نكتة أو "إيفيه" أو حوارًا سريع البديهة، تقع على عاتق المؤلف فى ابتكاره سطور الحوار، وعلى المخرج والممثل فى استخلاص الكوميديا الكامنة فى هذه السطور. قد يقطع المونتير إلى لقطة قريبة فى لحظة "الإيفيه"، لكن دور المونتير محدود فى الكوميديا اللفظية.

وبالنسبة للكوميديا البصرية، فمن المؤكد أن لدى المونتير مجالاً أكبر[١]. وبالفعل فإنه يلعب دورًا مهمًا بالاشتراك مع الكاتب والمخرج والممثلين.

ومن المهم أن نفهم أن الفكاهة مصطلح واسع، وسوف نقع فى فخ الإفراط فى التعميم إذا لم ندرس الأنواع المختلفة من الكوميديا.

كوميديا الشخصية

كوميديا الشخصية نوع من الكوميديا مرتبط بفنانين مثل شابلن، كيتون، ولويد، ولانجدون فى فترة السينما الصامتة، وبالإخوان ماركس، ودابليو فيلدز، وماى ويست ومارتين ولويس (دين مارتين وجيرى لويس – المترجم)، ولوريل وهاردى، وأبوت وكوستيللو، وودى ألين فى فترة السينما الناطقة. وهناك خارج أمريكا ممثلون كوميديون عظام مثل جاك تاتى، وبيير إتييه، وبيتر سيلرز، وجون كليز. وأدوار هذه الشخصيات الكوميدية

كانت مرتبطة بشخصية محددة قاموا بتطويرها، وفى الأغلب لم يغيروها طول حياتهم الفنية. والدور الذى يعتمد على الشخصية يختلف إلى حد ما عن الأداء الكوميدى العظيم الذى يحققه ممثل درامى، مثل مايكل كين فى فيلم "ألفى" (١٩٦٦)، لأن الشخصية الثابتة لممثل كوميدى تخلق علاقة مختلفة مع المتفرج، إنها تسمح لوودى ألين ان يتحدث إلى الجمهور ويعترف له فى "آنى هول" (١٩٧٧)، وتسمح لصعلوك شابلن أن "تبهدله" آلة الطعام فى "العصر الحديث" (١٩٣٦)، وتسمح لجروشو ماركس أن ينهمك فى التخريف والتلاعب اللفظى اللذين لا علاقة لهما بقصة فيلم "شوربة البط" (١٩٣٤). وتكون لدى المتفرج توقعات محددة من الشخصية الكوميدية، ودور المونتير هو التأكد من أن المتفرج سوف تتحقق توقعاته.

كوميديا الموقف

كوميديا الموقف هى الأكثر شيوعًا (سواء فى التليفزيون أو السينما)، وهذا النوع من الكوميديا يميل إلى أن يكون واقعيًا ويعتمد على الشخصيات. وكنتيجة لذلك فإنها بشكل عام لفظية مع القليل من الحركات المضحكة. ويتركز المونتاج فى التوقيت لضبط أداء الممثلين، لكن دور المونتير فى كوميديا الموقف محدود بالمقارنة مع الأنواع الأخرى من المشاهد الكوميدية.

الهجاء الساخر

النوع الثالث من الكوميديا هو الهجاء الساخر. هنا يمكن لأى شىء أن يحدثه، ومجال المونتير أكثر اتساعًا. هناك أمثلة من افتتاحية فيلم بادى شايفسكى "المستشفى" (١٩٧١)، وفيلم تيرى سازارن وستانلى كوبريك "دكتور سترينجلاف" (١٩٦٤)، وهذا النوع يتراوح بين الفانتازيا العبثية وسينما الحقيقة، والمدى الذى يعمل فيه المونتير مدى إبداعى.

المهزلة أو الكوميديا التهريجية

دور المونتير فى غاية الأهمية فى الكوميديا التهريجية، مثل فيلم بليك إدواردز "الفهد الوردى" (١٩٦٤)، وفى المحاكاة الساخرة مثل فيلم سيرجو ليونى "الطيب، والشرس، والقبيح" (١٩٦٧). وعلى سبيل المثال فى فيلم "الفهد الوردى"، هناك قطع سريع لروبرت واجنر وهو يتسلل من غرفة نوم المفتش كلوزو، بعد أن اختبأ فى الحمام، وكان كلوزو قد فتح الدش وهو لا يعلم بوجود أحد تحته. وعندما يتسلل واجنر من الغرفة وقد أصابه البلل، ومعطف التزلج الذى يرتديه قد استطال حتى أصابع قدميه. من الناحية المنطقية فإن ذلك مستحيل، لكن مثل هذه العبثية متوقعة فى الكوميديا التهريجية.

الاهتمامات المونتاجية

بالإضافة إلى فهم المونتير سمات النمط الذى يتعامل معه، فإنه يجب أن يركز على هدف الفكاهة. هل الشخصية هى التى تقوم بالفكاهة، أم أن الفكاهة تحدث على حساب شخصية أخرى؟ إن للكوميديا السينمائية تقاليد عريقة من الشخصيات الكوميدية التى تكون هدفًا للفكاهة. وبالإضافة إلى هؤلاء الممثلين، فإن المونتير يجب أن يؤكد على هدف الفكاهة.

وإذا كان الهدف هو ممثل كوميدى، أى عنصر من عناصر الشخصية يشكل مصدر الكوميديا؟ لقد كان هدف الفكاهة فى فيلم هوارد هوكس "تربية طفل" (١٩٣٨) هو الهوية الجنسية للشخصية، فالمشهد الذى يثور فيه كارى جرانت غاضبًا وهو يرتدى "روب" منزلى لامرأة مشهد كوميدى، وما يجب على المونتير أن يؤكد عليه فى هذا المشهد ليس غضب الشخصية، وإنما ملابسها. وفى فيلم سيدنى بولاك "توتسى" (١٩٨٢) مصدر الفكاهة هو التشوش حول الهوية الجنسية لمايكل (داستين هوفمان)، إننا نعلم أنه رجل متنكر فى هيئة امرأة، لكن الآخرين يفترضون أنه امرأة، ومسألة الهوية المغلوطة تبدأ فى تشوش مايكل نفسه عندما يبدأ فى التصرف كامرأة وليس كرجل،

وهنا يجب على المونتير أن يحافظ على هدف السرد فى ذهنه، ويقطع لكى يفاجئ المتفرج كما يفاجأ بنفسه.

إن الكوميديا تأتى من المفاجأة، لكن درجة الكوميديا تأتى من عمق هدف الفكاهة، فإذا كان الهدف ضحلاً مثل السخرية من اسم مضحك، كما فى فيلم ريتشارد ليستر "شئ مضحك حدث فى الطريق إلى المنتدى" (١٩٦٦)، فهناك شخصية تدعى إيرونيوس (فى الاسم تورية وعلاقة مع معنى كلمة "خاطئ" - المترجم) وشخصية أخرى تدعى هيستيريوم (من الهستيريا - المترجم)، ومن الاسمين يمكن للفيلم أن يثير ابتسامة. ولكن لكى تطور رد فعل كوميدى أكثر قوة، يجب أن تكون طبيعة الشخصية ذاتها هى مصدر الفكاهة، مثل غرور جاك بينى فى فيلم لوبيتش "أن تكون أو لا تكون" (١٩٤٢)، وتنافس وغضب نيكولاس كيدج من شقيقه فى فيلم نورمان جوايسون "شارد الذهن بسبب الحب" (١٩٨٧)، أو غضب وعدم نضج توم هانكس فى فيلم ديفيد سيلتز "الإفيه" (١٩٨٩)، وجميعها مصادر مستمرة وعميقة للكوميديا التى تنبع من الشخصية.

وعندما تحدث الكوميديا على حساب الآخرين، فإن درجة الفكاهة تحمل علاقة مع درجة القسوة، ولكن إلى حد معقول. فإذا ماتت الشخصية بسبب تزحلقها على قشرة موز فلن تكون هناك فكاهة، فالمسألة تعتمد على درجة "التريقة" والألم، فإذا كانا كثيرين جداً أو قليلين جداً فإن ذلك لن يفيد الموقف الكوميدى. وهذا هو السبب فى أن كثيرين من المخرجين والمونتيرين يتحدثون عن صعوبة الكوميديا، والعديد منهم يقولون إنها أصعب أنواع الأفلام فى إخراجها ومونتاجها.

وتتراوح أمثلة هذا النوع من الفكاهة من الإيذاء البدنى الذى يقوم به "البلهاء الثلاثة" الواحد منهم للآخر، إلى القتل غير المقصود لثلاثة كلاب صغيرة فى فيلم "سمكة تدعى واندا" (١٩٨٨). ويمكن لهذا النوع من الفكاهة أن يوجد بطريقة شديدة المبالغة، مثل فيلم "الجميلات السبع" (١٩٧٦) فى اضطرار جانكارلو جانينى لأن يقوم بأداء جنسى مع قائدة المعسكر الألمانية، فالفشل سوف يعنى الموت، وهذه اللحظة المؤلمة مضحكة بشكل مفرط، ونجح المخرج والمونتير فى التركيز على عدم المساواة، الجسدية والسياسية،

فى علاقة هذين العشيقين العابرين، وانعكاس الأدوار التقليدية بين الجنسين يتم التأكيد عليه باستمرار فى ضخامتها وضآلته، والمونتاج يدعم هذا الإدراك فى علاقات القوى، ويستغل الضحية فى إثارة الضحكات.

هناك موقف مؤلم آخر للشخصيتين الرئيسيتين فى فيلم إيثان وجويل كوين "تربية أريزونا" (١٩٨٧)، ليس لدى الزوج والزوجة أطفال، ولكى يحلا هذه الأزمة فإنهما يصبحان خاطفين يستهدفان مليونيراً أنجب خمسة توائم، واختطاف أحدهم هو المشهد الكوميدى الذى يقوم فيه المخرج والمونتير بانعكاس لإدراك المتفرج من سوف يكون الضحية فى عملية الاختطاف، فالخاطف يتم تصويره كضحية، بينما الطفل هو المعتدى، إنه يتحرك بحرية، ويهرب من الخاطف، بما يتضمن أن حركته سوف تنبه والديه.

وسواء كان مصدر الكوميديا هو انعكاس الأدوار، أو الخطأ فى اكتشاف الهوية، أو الصراع بين الإنسان والآلة، فإن الإيقاع يصبح مهمًا. وعندما يبدأ ألبرت بروكس فى التصبب عرقًا وهو يقرأ الأخبار فى فيلم "نشرة الأخبار" (١٩٨٧)، فإن الطريقة الوحيدة لتوصيل درجة قلقه هى الاستمرار فى القطع إلى الطريقة التى يتصبب بها عرقه، والنتيجة المنطقية أن ملابسه سوف تبتل كأنها مغسولة، وهذا هو ما يحدث تماماً بالطبع. والإيقاع هو الذى ينبهنا إلى بناء المشهد الكوميدى. ومن الأشياء المثيرة حول الكوميديا أن الانقلابات أو التحولات يجب بناؤها وإلا ضاعت الكوميديا. والمبالغة تلعب دوراً هنا، لكن الإيقاع هو الأهم فى المشهد.

تأمل المشهد الكلاسيكى فى فيلم "العصور الحديثة" حيث تجن شخصية شابلن بسبب إيقاع خط التجمع الآلى، إن عمله هو إحكام صامولتين، وبمجرد أن يصل إلى حافة الجنون يبدأ فى مطاردة أى شىء له زراران، خاصة النساء. إن المشهد يمضى فى بناء محموم، ليعكس حالة الاهتياج التى أصابت الشخصية.

والإيقاع شديد الأهمية فى الكوميديا حتى أن المخرج الماهر فيها فرانك كابرا كان يستخدم البندول فى مكان التصوير لضبط الإيقاع بدرجة أسرع أكثر من المعتاد

فى المشاهد الكوميدية، حتى يقرأ الممثلون سطور حوارهم بأسرع من المعتاد[٢]، وكان يؤمن بأن هذا الإيقاع السريع مهم للكوميديا. والانتباه إلى الإيقاع داخل اللقطة مهم مثل الإيقاع فى القطع بين اللقطات داخل المشهد. ولكى نحلل ما يحتاجه المونتير لكى يقوم بمونتاج مشهد كوميدى، فيجب علينا أن نبدأ بالمعرفة لدى المونتير. فيجب على المونتير أن يفهم المادة، وقصدها السردى، ومصادر الفكاهة فيها، وإذا ما كانت تعتمد على الشخصية أو الموقف، وهدف الفكاهة، وإذا ما كان لها بعد بصرى.

ويجب أن يتيح المخرج للمونتير اللقطات التى تضع الشخصية الكوميدية للممثل فى مقدمة الاهتمامات. وإذا كان مصدر الفكاهة هو "الإفيه"، هل قدم المخرج لقطات تؤكد على الإفيه؟ وإذا كانت النكتة بصرية، هل قدم المخرج المادة التى تؤسس للنكتة وتحققها؟ وعلى عكس أنواع المشاهد الأخرى، فإن العنصر المهم فى الفكاهة هو المفاجأة، فهل هناك رد فعل أو قطع إلى خارج السياق يساعد فى خلق هذه المفاجأة؟ يجب على المشهد أن يتم بناؤه لتحقيق المفاجأة، وبدون هذا البناء سوف تضيع الكوميديا.

هناك أحد التفاصيل الأخرى بالنسبة للمونتير: هل وضع المخرج فى حسابه التجاور داخل اللقطات؟ فتجاور مقدمة الكادر وخلفيته يمكن أن تحقق المفاجأة أو التناقض شديدى الأهمية بالنسبة للكوميديا. وبليك إدوارد بارع بشكل خاص فى استخدام هذا التجاور لتأسيس العناصر الكوميدية فى المشهد. وإتاحة مجالين للحدث، فى مقدمة الكادر وخلفيته، هو العنصر الذى يساعد المونتير على استخلاص المادة الكوميدية فى المشهد. وعلى سبيل المثال إذا صب الجرسون النبيذ فى أيمن مقدمة الكادر، تبدأ الشخصية فى شرب النبيذ من الكأس فى منتصف خلفية الكادر. تشرب الشخصية ويستمر الجرسون فى صب النبيذ. وهذا الموقف المنطقى وإن يكن عبثياً تم تقديمه فى فيلم "فيكتور/فيكتوريا" (١٩٨٢)، ويلجأ بليك إدواردز عادة إلى هذه الكوميديا البصرية داخل اللقطة. وهذه العناصر، مع فهم كيفية ضبط إيقاع المونتاج لتحقيق تأثير كوميدى، مهمة لمونتاج مشهد كوميدى.

مخرج الكوميديا

قد تكون الكوميديا نمطًا صعبًا فى إخراجها، لكن هناك مخرجون تفوقوا فيها. فبالإضافة إلى الممثلين الكوميديين العظام الذين أصبحوا مخرجين - مثل شابلن وكيتون وودى ألين - فهناك عدد صغير نسبيًا من المخرجين الذين قدموا أفضل الكوميديات السينمائية، وكان إيرنست لوبيتش هو الأفضل فى استخلاص أكثر من معنى من الحوار الكوميدى. ومن أفلامه "تصميم للحياة" (١٩٣٣) من تأليف نويل كوارد، و"مشكلة فى الجنة" (١٩٣٢) تأليف سامسون رافايلسون، و"نينوتشكا" (١٩٣٩) تأليف بيللى وايلدر، وهى أفلام تعتبر تكريمًا للفكاهة الرقيقة. أما هوارد هوكس، خاصة فى أفلامه التى كتبها بن هيشت مثل "الفتاة مساعدته" (١٩٤٠)، و"القرن العشرون" (١٩٣٤)، وكوميدياته من نوع السكروبول مثل "تربية طفل" (١٩٣٨)، و"كنت عريسًا من عرسان الحرب" (١٩٤٩) و"شغل قرود" (١٩٥٢)، فقد كان قادرًا على التوازن بين الشخصية والبعد البصرى بطريقة كان فيها بناء الكوميديا فى أفلامه يختلف تمامًا عن المخرجين الآخرين، فقد كانت الكوميديا عنده تبدأ عبثية وتنتهى بنوع من الهستيريا، ونجح فى تقديم هذه الكوميديات برزانة جعلت الإيقاع الصريح غير ضرورى، فقد كان ممثلوه يسرعون بالإيقاع كلما تطور الحدث.

وفى أفلامه مثل "مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩)، و"مستر ويدرز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، كان فرانك كابرا قادرًا على الاعتماد على حيوية الحوار ومفاجأة التصرفات التى تقوم بها شخصياته، لكى يخلق الطاقة فى مشاهده الكوميدية. ومع ذلك فقد كان كابرا يميل أكثر من المخرجين الآخرين إلى استخدام القطع القافز داخل المشهد لكى يزيد هذه القوة. وكان بريستون ستيرجيس يشبه كابرا فى لجوئه إلى المونتاج عند الضرورة، مثل فيلم "ماجينتى العظيم" (١٩٤٠)، و"رحلات سوليفان" (١٩٤١)، لكنه كان يعتمد دائمًا على اللغة وأداء الممثلين فى تطوير الكوميديا. وكان ستيرجيس يسخر دائمًا من القيم الاجتماعية السائدة، سواء كانت البطولة فى فيلم "حيوا البطل المنتصر" (١٩٤٤) أو الأخلاقيات الريفية فى "معجزة خليج مورجان" (١٩٤٠)،

على عكس كابرا الذى كان يدافع دائمًا عن هذه القيم. وفى الحقيقة أن السخرية من القيم وليس الدفاع عنها كانت مصدراً أفضل للكوميديا، لذلك فإن لأفلام ستيرجيس لذعة ضارية نادراً ما تجدها عند المخرجين الكوميديين.

وربما كان بيللى وايلدر يفضل اللجوء إلى المونتاج لتوليد الكوميديا، وهذا لا يعنى أن أفلامه لا تحتوى على سمات أخرى، ففى الحقيقة أن أفلام وايلدر تتراوح بين دعابة لوبيتش، كما فى فيلم "الشقة" (١٩٦٠)، وعبثية هوكس، كما فى "البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٩)، والحيوية الساخرة عند ستيرجيس فى "قبلنى يا غبى" (١٩٦٤). ومثل هوكس، صنع وايلدر أفلاماً من أنماط أخرى، لذلك كان المونتاج فى أفلامه أكثر تعقيداً مما هو عند المخرجين الذين ذكرناهم سابقًا.

والمخرجون المعاصرون الذين تميزوا فى الكوميديا يشملون بليك إدواردز، فى سلسلة "الفهد الوردى"، وكذلك وودى ألين. ومن المؤكد أن إدواردز هو الأكثر استخداماً للعناصر البصرية بالمقارنة مع وودى ألين، وسوف نتناول مثالاً من أفلامه فى جزء لاحق من هذا الفصل. أما وودى ألين فهو مهتم بالأداء واللغة فى أفلامه، لذلك فإن المونتاج يؤكد على القصة وأداء الممثلين، وأفلامه قريبة من أفلام إيرنست لوبيتش فى ميلها للاقتصاد. وعلى الرغم من أن هناك مشاهد رائعة فى اعتمادها على المونتاج فى فيلم "وردة القاهرة القرمزية" (١٩٨٥) و"أيام الراديو" (١٩٨٧)، فنادراً ما يلعب المونتاج دوراً بارزاً فى خلق الكوميديا فى أفلام ألين.

هناك مخرج آخر يجب ذكره، وهو ريتشارد ليستر فى فيلميه "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) و"النجدة!"، فمن بين كل المخرجين الذين ذكرناهم كان ليستر هو أكثرهم اعتماداً على المونتاج فى تحقيق التجاور لخلق المفاجأة. وسوف يكون من المبالغة أن نقول إن ذلك يجعله الأكثر سينمائية بين المخرجين الكوميديين، لكن استخدامه للمونتاج يجعله بالفعل مثيراً للاهتمام.

إن من ذكرناهم هم مخرجون كوميديون أمريكيون كبار، وهناك بعض المخرجين الأجانب المهمين فى هذا المجال، خاصة الممثل والمخرج الفرنسى جاك تاتى صاحب

أفلام مثل "أجازة مسيو أولو" (١٩٥٣) و"عمى" (١٩٥٨) فهى أفلام كلاسيكية فى مجال البانتومايم السينمائى. وهناك أيضاً مخرجون ليسوا مشهورين فى عالم الكوميديا لكنهم أخرجوا أفلاماً كوميدية مهمة، مثل جورج ستيفنس فى "كلما كان أكثر كان أكثر مرحاً" (١٩٤٣)، ولويس جيلبيرت فى "سمكة تدعى واندا"، وجوان ميكلين سيلفر فى الكوميديا الدرامية "عبور شارع ديلانسى" (١٩٨٨)، وجورج روى هيل فى "رمية خاطفة" (١٩٧٧). وأفضل الكوميديا النسائية التى قدمت مؤخراً كانت لممثلين مخرجين مثل "وودى ألين، وستيف مارتين، وروب راينر، ودانى دى فيتو. وعلى الرغم من وجود كتاب كوميديا جيدين مثل جيمس بروكس، وجون هيوز، وجون باتريك ستانلى، فإن الكوميديا فى الثمانينيات والتسعينيات توارت إلى جانب انتشار أفلام الأكشن. هناك أفلام كوميدية تصنع، لكنها غير لامعة باستثناء أفلام وودى ألين وجون كليز. وهناك شخصيات كوميدية جديدة، مثل بيل موراى، وروبن ويليامز، وجيم كارى، ومايك مايرز، لكن شخصياتهم السينمائية ليست بنفس قدر القوة التى تمتعت بها شخصيات من سبقوهم.

الماضى: "السيدة إيف" - كوميديا مبكرة عن انقلاب الأدوار

فيلم "السيدة إيف" (١٩٤١) من تأليف وإخراج بريستون ستيرجس، ويحكى قصته الشابة الجميلة الذكية (باربرا ستانويك) المقامرة المحترفة، والتى تلتقى شاباً ثرياً (هنرى فوندا) فوق سفينة عابرة للمحيطات. إنها تقرر مصيرهما: سوف يقعان فى الحب. وعندما يعلم أنها مقامرة يقطع علاقته بها. وعندما ترسو السفينة، تقرر امرأة أن تنتقم، فتصطنع لكنة بريطانية وتزوره فى منزله، وتقنعه بأنها امرأة أخرى تشبه الأولى شبهاً كبيراً، فيقع فى حبها مرة أخرى، وفى شهر العسل تعترف بأنه كان لها طابور طويل من العشاق فيهجرها، ويرفع عليها قضية طلاق لكنها ترفض العرض، الذى يعرضه باقتسام الثروة. إنه يسافر، ويلتقيان مرة أخرى فوق مركب، ويعتقد أنها المرة الأولى فيقع فى حبها مرة ثانية، وعندما يعترف كل منهما للآخر بأنه متزوج، يغلق الباب وينتهى الفيلم.

وعلى الرغم من أن الفيلم يعتمد إلى حد كبير على الكوميديا اللفظية، فقد استخدم ستيرجيس التضاد بين ما هو بصرى وما هو لفظى. فعندما يتناول بايك (فوندا) أول وجبة له على السفينة العابرة للمحيط تحاول كل امرأة فى المطعم أن تلفت انتباهه. وفى مشهد تم تنفيذه بإحكام تلاحظ إيف (ستانويك) فى مرآة ماكياجها أن بايك يتحاشى اهتمام النساء الأخريات به، إنها تبدو غير مبالية حتى يقطع الفيلم إلى لقطة متوسطة تكشف عن سخطها من الموقف، ثم تأتى لقطة قريبة لقدمها التى مدتها ليتعثر فيها بايك. فى اللقطة التالية يكون قد وقع على وجهه على الأرض، بعد أن ارتطم بجرسون يحمل وجبة شخص ما (الشكل ١٩-١). إن التناقض بين مظهرها اللامبالى وتصرفها يشكل مفاجأة تنبع منها الكوميديا. يثور هو عليها بعد وقوعه، لكنه يتحول إلى الاعتذار عندما تتهمه بأنه كسر كعب حذائها. ويقدم نفسه، لكنها تتجاهله، قائلة إن الجميع يعرفون من هو. والانقلابات والتحولات اللفظية فى هذا المشهد نموذجية فى تحقيق عنصر المفاجأة الذى يميز الفيلم، والذى يتسم أيضًا بخفة ظل الحوار، والمقالب البصرية، والتلاعب اللفظى، والأداء البارع للممثلين.

وبالإضافة إلى براعة السيناريو، فإن معالجة ستيرجيس للمونتاج فى الفيلم غير عادية. ففى جزء لاحق من الفيلم هناك مشهد يعتمد تمامًا على المونتاج فى خلق الكوميديا. إن مايك متزوج الآن من إيف، المتنكرة فى هيئة ليدى سيدجويك، وهما فى شهر العسل، ولكى تنتقم لنفسها من خسارتها الجولة الأولى من علاقتهما، حين تركها لأنها مقامرة، فقد قررت أن تعترف بأنه كان لها طابور من العشاق. إنها تبدأ ببطء وتخبره بأنها هربت من بيت أبيها وهى فى السادسة عشرة من عمرها مع شاب يعمل فى "الاصطبل". وبدلاً من القطع المباشر إلى لقطة لقطار يمضى مندفعًا فى الليل. يأتى الاعتراف الأول ببطء، لكن مع توالى الاعترافات تتزايد سرعة الإيقاع، ويقطع سيرجيس إلى قطار يندفع فى نفق، ويتزايد الإيقاع بين اعترافاتها، ورد فعله، والقطار، ويؤدى بنا ذلك إلى الإحساس بألم الزوج المتزوج حديثًا لاكتشافه حقيقة عروسه.

وينتهى المشهد بقطار يتوقف، ويترك بايك القطار والزواج معًا. وبعد الاعتراف الأول بالهرب مع فتى "الاصطبل" يستولى المونتاج على المشهد، ليجسد تزايد

انفعال بايك وصراحتها الزائدة. وحركة القطار تؤكد على العواطف فى الموقف، كما أنها تقدم بعداً بصرياً يتجاوز التبادل اللفظى للحوار. والقطار المندفع يوحى بإنهاء العلاقة وليس الاستمرار فى الزواج "ليلة الدخلة"، ومن هنا تنبع الكوميديا.

إن التناول الذى اتخذه سترجيس، باعتماده على الفكاهة اللفظية والاستخدام بين الحين والآخر للفكاهة البصرية، هذا التناول نموذج على المشهد الكوميدى فى عصره.

الحاضر: "فيكتور/ فيكتوريا" - كوميديا معاصرة عن انقلاب الدوار

فى عام ١٩٨٢، كتب وأخرج بليك إدواردز فيلم "فيكتور/فيكتوريا"، وبين هذا الفيلم وفيلم "السيدة إيف" أربعون عاماً، كان قد حدث خلالها تغير فى التوازن بين العناصر اللفظية والبصرية فى الكوميديا، فالأفلام الآن تحتوى على قدر أكبر بكثير من الفكاهة البصرية.

يحكى فيلم "فيكتور/ فيكتوريا" عن ممثلة ومغنية شابة تدعى فيكتوريا (جولى أندروز) التى لم تحقق نجاحاً كبيراً فى باريس خلال الثلاثينيات، حتى قابلت الممثل الشاذ تودى (روبرت بريستون) الذى يوحى لها بأنها لن تتقدم فى حياتها الفنية إلا إذا تظاهرت بأنها رجل متنكر فى هيئة امرأة. وهى تنفذ نصيحته، وتتظاهر بأنها كونت بولندى، وبرعاية تودى تحقق نجاحاً سريعاً. ويراها أحد المستثمرين فى عالم الملاهى الليلية، وهو الأمريكى كينج مارشاند (جيمس جارنر)، فيعجب بأدائها وبقناعها الفنى الأنثوى حتى يكتشف أنها "فيكتور". إنه لا يصدق أنها رجل، ويحاول أن يبرهن على أنها فى الحقيقة امرأة.

ولهذه القصة التى تتضمن التظاهر بجنس مختلف، وتشتمل على مواقف جنسية، نهاية سعيدة. وتتولد الفكاهة اللفظية والبصرية من التشوش حول الهوية الجنسية. وعلى سبيل المثال، فمن أفضل النكات البصرية فى الفيلم لقطة قريبة لكينج مع "فيكتور"

وهما يرقصان وقد وضعا الخد على الخد (الشكل ١٩-٢). من الواضح أنهما مندمجان عاطفياً على نحو شديد الرومانسية. لقد كانت فى مشهد سابق قد اعترفت بأنها امرأة، وبدآ علاقتهما. وتبدأ لقطتهما يرقصان فى لقطة قريبة لهما كعاشقين، وعندما تعود الكاميرا إلى الوراء نجدهما يرقصان فى حانة للشواذ، فكل العشاق هنا من الرجال.

هناك مشهد كوميدى نموذجى يظهر مبكراً فى الفيلم. إن فيكتوريا وتودى يتناولان وجبة لا يستطيعان دفع ثمنها فى مطعم فرنسى، والمشهد يوضح جوعهما وأداة هروبهما: صرصار تنوى فيكتوريا أن تضعه فى طبق "السلطة". إنها تحاول أن تأخذ الصرصار من حقيبة يدها، لكن لقطة قريبة توضح أنها فشلت فى ذلك، وعندما يسألها الجرسون عن "سلطتها" فإنها ترتبك، ويطلب تودى من الجرسون زجاجة أخرى من النبيذ لكى يشغله، لكن الجرسون يلاحظ أنهما لم ينتهيا بعد من زجاجتهما الأولى. وفى لقطة قريبة يتحرك الصرصار من حقيبة اليد إلى طبق السلطة، وتراه فيكتوريا فتصرخ، ويصطدم الجرسون المتشكك بجرسون آخر، ويقفز الصرصار إلى مائدة أخرى، ويأتى مدير المطعم بسبب هذه الفوضى، وفى لقطة قريبة يحاول تهدئة الموقف، لكنه متشكك هو الآخر. وتأتى اللقطات التالية لتودى وهو يدافع عن فيكتوريا، بينما يتهمها مدير المطعم، بما يوحى بأن تودى وفيكتوريا سوف يحملان مسئولية فاتورة الطعام، وعندما يبدوان كأنهما فقدا السيطرة على الموقف، هناك لقطة قريبة للصرصار يقف على ساق إحدى الزبائن، ويستمر الحوار بين تودى ومدير المطعم على شريط الصوت، لكن الكاميرا تبقى مع الصرصار، ويقطع الفيلم إلى لقطة قريبة للزبونة وهى تصرخ، ثم قطع سريع إلى لقطة خارجية للمطعم حيث نرى الهرج والمرج من بعيد.

إن الانقلابات والتحولات فى هذا المشهد تقدم سياق الفكاهة، فتصرف الجرسون والصرصار يشكلان المفاجآت التى تتولد عنها الكوميديا. ومن الواضح أن إدواردز يفهم جيداً دور الصراع والتناقض فى خلق الكوميديا، ويمضى المونتاج مع تطور الصراع، ويقدم عند النقاط المهمة العناصر الضرورية لتحقيق المفاجأة. والكوميديا فى هذا المشهد بصرية أساساً، على الرغم من أن هناك البعض من الفكاهة اللفظية، خاصة من جانب الجرسون.

وأسلوب إدواردز فى استخدام الفكاهة البصرية يعتمد على تجنبه الأجزاء غير المثيرة للاهتمام فى السرد، وهو ما يوضح كيف يمكن للمشهد الكوميدى أن يكون مفيداً فى تطور القصة. الجزء الذى يضطر له الفيلم لتوضيح حكايته هو الجزء الخاص بتقديم "فيكتور" إلى سمسار حفلات موسيقية يمكن أن يساعدها فى حياتها الفنية. إن تودى يأخذها إلى مكتب السمسار حيث تخبرهما السكرتيرة أن رئيسها لا يستطيع مقابلتهما. لقد تم لعب المشهد عشرات المرات من قبل: سوف تكذب الشخصيات على السكرتيرة، أو تثير إعجابها، ويفتتن السمسار بأداء الممثل أو المغنى، الذى يبدأ الانطلاق فى نجاحه الفنى. ولكى يتجنب إدواردز هذه المعالجة المبتذلة، فإنه يقوم بإدخال عنصر جديد. فعندما ينتظر تودى و"فيكتور" مقابلة الرجل الكبير، يدخل ممثل يريد بدوره أن يقابل السمسار، إنه رجل يرتدى بدلة السهرة، ويحمل زجاجة شمبانيا، ويقول إنه لاعب أكروبات فى العالم، فترفض السكرتيرة أيضًا أن تدعه يدخل.

يفتح الرجل زجاجة الشمبانيا، ويقدم كأسًا للسكرتيرة، ويبدأ فى أن يقف على يده، وقد وضع عصا فى زجاجة الشمبانيا، ويده على العصا بينما يده الأخرى على رأس السكرتيرة، بما يؤدى لانشغالها فيدخل تودى و"فيكتور" إلى غرفة السمسار، ونسمع على شريط الصوت صوت تودى وهو يتحدث بحماس، وصوت السمسار متشككًا، وعندما يغنى "فيكتور" يكون لاعب الأكروبات قد تقدم فى ألعابه بدرجة مذهلة، لقد رفع يده من على رأس السكرتيرة وهو لا يقف الآن بيده الأخرى إلا على العصا فى زجاجة الشمبانيا، وعندما يرجع فيكتور طبقات صوته نرى زجاجة الشمبانيا فى لقطة قريبة وهى تتحطم، ثم لقطة عامة للاعب الأكروبات وهو يسقط، مما يجعل الجميع فى المكتب الداخلى للخروج، وينتهى المشهد. لقد نجح "فيكتور"، واستطاعت الفكاهة أن تتجنب كون هذا المشهد إجباريًا فى سرد الحكاية.

وفى مشهد لاحق عندما يحاول كينج مارشاند أن يتأكد من الهوية الحقيقية لفيكتوريا، فإنه يتم تقديم خطته للتسلل إلى شقتها بشكل بصرى، إنه فى الممر مع حارسه يحاولان أن يتبعا المسئولة عن تنظيف الشقة ليدخلاها. هناك جار لفيكتوريا يعاود الظهور فى الفيلم، وهو هنا يريد أن يصنع حذاءه فى الممر لتنظيفه. وفى كل مرة يحاول

فيها كينج أو حارسه الدخول أو الخروج من شقة فيكتوريا يقطع الفيلم إلى الجار وحذائه، وهناك قطعات خارج السياق تظهر مخاوفه الذاتية، التى تتراوح بين خوفه على حذائه، وخوفه من نوع أصدقاء جيرانه. أما فى داخل الشقة، فإن احتمالات اكتشاف فيكتوريا وتودى لوجود كينج تزيد التوتر الذى يشكل مصدر الفكاهة.

كل الكوميديا فى هذا المشهد الطويل كوميديا بصرية، لذلك فإن المونتاج مهم. فالقطع إلى خارج السياق من الحدث، لتقديم معلومات ضرورية فى الحبكة، يحافظ على تقدم المشهد. والتحولات أو الانقلابات فى الحبكة يتم التأكيد عليها من خلال الكثير من اللقطات القريبة، والتجاور البصرى الذى يعطى المشهد تنوعًا بصريًا يختلف عن أسلوب شابلن فى أداء البانتومايم الصامت. إن الأداء فى هذا المشهد مهم، لكن الإعداد والمونتاج هما مصدر الفكاهة، وعلى سبيل المثال فإن تكرار الشخصيات والمواقف – مثل الجار وحذائه – يساعد فى تجسيد المشهد وإضافة الفكاهة. إن الجار ليس ضروريًا فى سرد القصة، وهدفه الوحيد هو الكوميديا. والسرد والكوميديا يتحدان فى هذا المشهد، فسوف نكتشف أن كينج يعلم أن "فيكتور" امرأة (وهذا هو الهدف السردى للمشهد)، كما أننا استمتعنا بمشهد يمزج بين المعلومة والترفيه.

خـاتمـة

تكشف المقارنة بين فيلم "السيدة إيف" وفيلم "فيكتور/فيكتوريا" عن التناقض فى أهمية الكلمة المنطوقة. فالحوار– سواء كان كوميديًا أم لا – لم يعد يُكتب كما كان يكتبه ستيرجيس ووايلدر ورافايلسون. وعلى الرغم من أن هذا ينطبق أيضًا على التليفزيون والبرامج والإعلانات التليفزيونية ووسائط الاتصال بشكل عام، فإن الأفلام بشكل عام أصبحت تعتمد الآن أكثر على العناصر البصرية فى الفكاهة، بالمقارنة مع ما كان الحال عليه فى الماضى، وهذا الابتعاد عما هو لفظى يتضح فى فيلم "فيكتور/ فيكتوريا"، والكوميديا البصرية تتضمن دورًا أكبر للمونتير بالمقارنة مع الكوميديا اللفظية.

إن إيقاع القطع من أجل تحقيق تأثير كوميدى فى "السيدة إيف" لا يختلف كثيراً جداً عن الإيقاع فى "فيكتور/فيكتوريا". بالإضافة إلى ذلك، فإن الفيلمين يؤكدان على القطع من أجل زيادة مصادر الفكاهة المتعلقة بالشخصية. وبمعنى ما، فإن كلاً من الفيلمين يدور حول سياسات النوع (ذكراً أو أنثى)، وكما كان ستيرجيس سريعًا فى التأكيد على تفوقه جان/إيف على بايك، فإن إدواردز كان سريعًا فى القطع إلى عدم راحة كينج مارشاند وقلقه من أن يكون قد وقع فى حب رجل.

وهكذا فإن المونتاج للتأكيد على مصدر التوتر، وبالتالى الكوميديا، كان الاهتمام الأول عند ستيرجيس وإدواردز، والمفاجأة والمبالغة بعدان مهمان فى خلق الكوميديا عندهما. والمونتير لا يلعب دوراً مهمًا فى المشهد الكوميدى بقدر المشاهد من الأنماط الأخرى، وعلى الرغم من ذلك فإن أفلام ستيرجيس وإدواردز تصور كيف يستطيع المونتير أن يخلق إسهامًا إبداعيًا فى فاعلية الكوميديا.

الهــوامــش

(١) هناك كتاب من تأليف رالف روزينبلوم يناقش فيه عمله كمونتير مع المخرجين ويليام فريدكين وودى ألين، وهو كتاب "عندما يتوقف التصوير..."، نيويورك:دار نشر داكابو، ١٩٨٦. وهو يوضح أهمية دور المونتير فى تحويل نفس المادة الفيلمية من كونها غير فكاهية إلى فكاهية.

(٢) فرانك كابرا، "الاسم فوق العنوان"، نيويورك: ماكميلان، ١٩٧١، ص٣٥-٥٦، ٢٤٤-٢٥٢.

(٢٠)

السينما التسجيلية

للمشهد التسجيلى معيار مختلف تمامًا للنجاح بالمقارنة مع المشهد الدرامى. إن كلاً منهما يجب أن يتبع قواعد محددة للمونتاج لكى يحقق التواصل مع المتفرج، لكن فيما عدا الاستمرارية البسيطة فإن الاختلافات تتجاوز التشابهات. وكما يقول كاريل راين: "إن فيلم القصة – وهذا ما يميز بين الفيلم التسجيلى وفيلم القصة – يهتم بتطوير حبكة ما، بينما الفيلم التسجيلى مهتم بعرض فكرة. ومن هذا الاختلاف الأساسى للمقاصد تنبع طرق مختلفة فى الإنتاج"[١].

وعادة ما يكون التحكم أكبر فى إنتاج درامى بالمقارنة مع الفيلم التسجيلى. إن القصة يتم تجزئتها إلى لقطات يتم الإعداد لتفاصيلها حتى تجسد جزءًا من الحبكة، والعناصر الأخرى مثل الأداء، ووضع الكاميرا، وحركة الكاميرا، والإضاءة، واللون، ووضع الشخصيات داخل اللقطة، تعمل جميعها لصالح الحبكة، ثم يقوم المونتير بجمع هذه اللقطات معًا، وتنظيمها، وضبط إيقاعها لكى يحكى القصة بأكثر الطرق تأثيرًا.

وبشكل عام فإن الفيلم التسجيلى يسير فى طريق معاكس، ليس هنا ممثلون وإنما أشخاص يتبعهم صانع الفيلم، ووضع الكاميرا تحكمه الملاءمة وليس القصد الفنى، ويتم تصميم الإضاءة حتى لا تكون واضحة بقدر الإمكان. ويميل السينمائيون التسجيليون للتمسك بتعريف السينما التسجيلية: إنها تصور أناسًا حقيقيين فى مواقف حقيقية حيث يقومون بما يقومون به فى العادة. لذلك فإن دور المخرج لا يصبح شبيهًا بدور

قائد الأوركسترا، وإنما بدور العازف المنفرد. إنه يحاول أن يقتنص جوهر الفيلم من خلال العمل مع الآخرين: المصور السينمائى، ومسجل الصوت، والمونتير. والفيلم التسجيلى يتم العثور عليه وتشكيله فى مرحلة المونتاج[٢].

وهناك استثناءات لذلك، فبعض الأفلام التسجيلية يتم إعدادها، وعلى سبيل المثال هناك فيلم روبرت فلاهرتى "رجل من آران" (١٩٣٤)، وعلى النقيض تمضى بعض الأفلام الدرامية بطريقة مرتجلة، مثل فيلم جون كازافيتيس "وجوه" (١٩٦٨). ومن الأمور المثيرة للجدل إذا ما كان إعداد فلاهرتى لتصوير فيلمه قد قلل من اعتماده على المونتير[٣]. وهذا العبور من التسجيلى إلى الدرامى وبالعكس أصبح ملحوظًا بشكل متزايد فى أعمال الدراما التسجيلية عند بيتر واتكنز، وكين لوتش، ودون أوين، والمونتير يلعب دورًا مهمًا فى هذه الأفلام.

إذن للمونتير فى المشهد التسجيلى وظيفة مهمة وخلاقة، وفى ضوء أهداف الفيلم التسجيلى فإن هذه الوظيفة تعطى المونتير حرية أكبر من مونتاج الفيلم الدرامى، ومع هذه الحرية تأتى المسئولية.

مسائل الأخلاقيات، والسياسة، والجماليات

يذهب السينمائيون التسجيليون ليصوروا الأحداث التى تؤثر على حياة أناس بعينهم، وهم يصورون هذه الأحداث فى الأماكن التى تحدث فيها ومع الناس الذين تقع لهم. ثم يقوم السينمائيون التسجيليون بمونتاج الفيلم فتثور أسئلة على الفور: هل يمكن الحصول على أصدق تجسيد بوضع اللقطات التى تم تصويرها الواحدة بعد الأخرى، أم أن من الضرورى وجود شكل ما؟

وبمجرد بدء مرحلة التشكيل لهذه اللقطات، تثار أسئلة أخلاقية. هل تم تقديم الحدث بأمانة؟ وهل يعكس بدقة إدراكات أصحاب هذا الحدث؟ ما هو القدر الضرورى من تنظيم اللقطات لكى يجعل الحدث مثيرًا لاهتمام المتفرج؟ هل يرتكب السينمائى والمونتير خيانة لأصحاب الحدث عندما يفرضان على المادة الفيلمية زمنًا دراميًا؟

عادة ما يؤدى مونتاج اللقطة التسجيلية المصورة إلى نوع من تشويه الحدث، فالقصد الذى يريده صانع الفيلم عندما يقوم بالمونتاج يغير من طبيعة المادة المصورة. وبدءًا من لينى ريفنشتال فى فيلم "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) وحتى مايكل مور فى "روجر وأنا" (١٩٨٩)، قام السينمائيون بمونتاج الأفلام التسجيلية لكى يقوموا رؤية محددة. وبالنسبة لهم فإن المسألة الأخلاقية تطغى عليها الحاجة إلى تقديم وجهة نظر محددة.

ويطلق أحيانًا على الفيلم التسجيلى الفيلم المموَّل، وهذا الراعى الذى يمول الفيلم - سواء كان جهة حكومية أو خاصة - له هدف محدد، قد يكون الهدف تحقيقًا صحفيًا، أو هدفًا إنسانيًا، أو مؤجرًا لكن له تأثير على الفيلم الذى يصنعه المخرج والمونتير.

وعلى عكس الفيلم الدرامى فإن أهداف الفيلم التسجيلى ليست الترفيه، وبالتالى ليست النجاح التجارى، ومع ذلك فإن هذه الأهداف يجب مراعاتها، وإلا طالب الراعى بالاستيلاء على المادة الفيلمية التى صورها المخرج، كما فعل سينكلير لويس مع المادة التى صورها إيزنشتين فى المكسيك. وهذا هو السبب- من بين أسباب أخرى- وراء قيام بعض صناع الأفلام بتمويل أفلامهم بأنفسهم، فالاستقلال فى التمويل قد يعنى ميزانية منخفضة فى صنع الفيلم، لكنه يتيح للسينمائى أن يقدم أسلوبه ووجهة نظره الخاصين. ومعظم الأفلام التسجيلية ممولة من رعاة، وللممول فى العادة تأثير على نمط الفيلم الذى يتم صنعه.

وأحد الأبعاد المهمة فى الفيلم التسجيلى هو الحرية الجمالية المتاحة، حتى داخل الحدود الأخلاقية والسياسية، فالسينمائيون يكونون أحرارًا فى تجريب أى خليط من المادة الفيلمية فى حد ذاتها. فعندما قررت بينى ريفنشتال أن جمال الشكل الإنسانى هو الأكثر أهمية فى المسابقة الأوليمبية فى فيلم "أوليمبيا" (١٩٣٨)، اتخذت قرارًا جماليًا أثر على شكل الفيلم كله، وعلى مضمون كل لقطة على حدة.

وعندما قرر همفرى جينينجز استخدم الموسيقى كصوت سائد فى فيلمه الحربى الدعائى "استمع إلى بريطانيا" (١٩٤٢)، فإنه اختار أن يحذف المادة التى صورها للمقابلات مع القادة السياسيين، واختار بدلاً منها صوراً ورسالة أكثر حرية، وهذا الاختيار الجمالى ترك تأثيره على كل ما فى الفيلم.

ومدى الاختيارات الجمالية فى الفيلم التسجيلى أوسع بكثير من الاختيارات المتاحة فى الفيلم الدرامى، وبالتالى فإن المونتير فى الفيلم التسجيلى يستطيع أن يزيد من خبرته المونتاجية. وهذا هو النوع من السينما الذى يتم فيه تشجيع وتعلم أكثر أنوا ع المونتاج إبداعًا.

تحليل المشاهد التسجيلية - فيلم "مذكرة إدارية" (١٩٦٦)

سوف يستخدم هذا الجزء فيلماً واحداً هو "مذكرة إدارية" (١٩٦٦) لدراسة السينما التسجيلية. وقد أنتجت هذا الفيلم الهيئة القومية للسينما فى كندا، وأخرجه دونالد بريتين وجون سبوتون، كما قام سبوتون بتصويره ومونتاجه. يتناول الفيلم وقائع الهولوكست بنظرة تنظر إلى الماضى لتراجعه، ويدور الفيلم حول زيارة لأحد الذين عاشوا من المعتقلين فى معسكرات الاعتقال النازية، وهو بيرنارد لاوفر، الذى زار مدينة بيرجن بيلسين حيث كان معسكر الاعتقال الذى أطلق سراحه قبل عشرين عاماً، فقد سافر لاوفر فى أبريل ١٩٦٥ إلى ألمانيا مع ابنه وبعض الناجين الآخرين.

بنى صانعا الفيلم على زيارتيهما رؤية لألمانيا المعاصرة فى الوقت الذى كانت فيه إسرائيل تفتح سفارتها لأول مرة هناك، وكانت تجرى محاكمات لمجرمى الحرب فى معسكرات الاعتقال فى أوشفيتز. وفى الفيلم تتقاطع لقاءات مع ألمان خدموا فى الحرب مع لقطات إخبارية لهتلر ولمعسكرات الاعتقال، وتم توحيد اللقطات القديمة والجديدة بواسطة التعليق، وكان السؤال الدائم: هل من الممكن أن تحدث وقائع الهولوكست فى أرض متحضرة مثل ألمانيا؟ كما تم البحث عن أدوار الأطباء والكنائس فى هذه الوقائع.

مدة الفيلم أقل من ساعة، ومع ذلك قدم صانعا الفيلم دراسة للهولوكست، واستخدما الفيلم لتذكير المتفرج بأنه بمجرد أن يدخل مثل هذا الحدث وعى الجماهير، فإنه يصبح جزءًا من هذا الوعى، ويحذر من أن المسئولين عن الهولوكست كانوا أناسًا عاديين يحبون زوجاتهم وأطفالهم، أناسًا قتلوا بمذكرة إدارية بدلاً من أن يضغطوا على الزناد بأنفسهم. والاحتفال بالذكرى العشرين لتحرير بيرجن بيلسين يربط الفيلم معًا، والفيلم لا يدعى أنه معالجة بأسلوب سينما الحقيقة لحياة أحد الناجين من معسكرات الاعتقال، فذلك كان سيكون فيلمًا آخر.

الاستمرارية البسيطة وتأثير التعليق

فى مقدمة فيلم "مذكرة إدارية"، نرى الجرسونة وهى تغسل أكواب البيرة، وتقوم بالتحضير لشرب البيرة فى الحديقة. نحن نرى لقطات قريبة لما تفعل، ثم سلسلة من اللقطات تتابعها وهى تبدأ القيام بواجباتها. إن الاستمرارية البسيطة تقدم امرأة شابة تؤدى جانبًا من عملها، وحجم أكواب البيرة وملابسها الرسمية تدلنا على أن المكان هو ألمانيا. (الشكل ٢٠-١).

وعلى شريط الصوت، يقوم المعلق بتقديم المكان والزمان: ميونيخ، صيف عام ١٩٦٥، والمرأة الشابة هى الآنسة بيليش، ويقول المعلق: "لقد ولدت فى عام ١٩٤١، فى العام الذى قرر فيه هتلر ألا ترى يهوديًا أبدًا، لكن هذا انتهى الآن".

بدون هذا التعليق، كانت لقطات بيليش يمكن أن تبدأ فيلمًا عن ميونيخ، أو حدائق البيرة، أو الشباب الألمانى، لذلك فبمجرد أن يذكر تعليق دونالد بريتين اسم هتلر فإنه يضيف اتجاهًا محددًا للعناصر البصرية. وعندما يقول بريتين عن الهولوكست: "لكن هذا انتهى الآن"، فإنه يضيف مفارقة ساخرة إلى التعليق لأن الفيلم مكرس لفكرة أن ذلك لم ينته. وكما يُظهر المشهد فإنه حتى الاستمرارية البصرية البسيطة يمكن توجيهها وتشكيلها بواسطة الصوت.

المشهد الذى يأتى بعد المقدمة يصور كيف يمكن للاستمرارية البسيطة أن تدعم التعليق، يقدم المشهد جنازة يهودية فى هانوفر، ويبدأ بعلامة يهودية على شاهد القبر فى المقبرة اليهودية، وهذا يقدم استمرارية بصرية للمشهد السابق، والذى انتهى بكتابة الحروف العبرية على لافتة السفارة الإسرائيلية فى كولونيا. يبدو أن كل المشاركين فى الجنازة من العجائز، وتتأمل اللقطات تفاصيل من الموكب الجنائزى الذى يتصدره حاخام، ونرى الشرطة الألمانية تقوم بالحراسة، ونرى المعزين، والأرملة. وينتهى المشهد بالأرملة تبكى، وهى تلقى ببعض التراب على التابوت الذى نزل تحت الأرض.

العناصر البصرية هى لقطات قريبة فى معظمها، فيما عدا لقطة عامة للموكب وهو يقترب من المقابر. واللقطات القريبة تعطى المشهد قوة وحدة تؤكدان على مشاعر المشاركين فى الجنازة. ويقدم المعلق الجنازة، ويتحدث عن الحق فى إقامة جنازة يهودية فى ألمانيا المعاصرة، وهو الحق الذى كان محرمًا على كل الذين ماتوا فى معسكرات الاعتقال. إن المجتمع اليهودى الألمانى المكون من خمسمائة ألف قبل الحرب أصبح ثلاثين ألفًا فى عام ١٩٦٥، ومعظم من بقوا على قيد الحياة من العجائز. وبنغمة من السخرية، يوحى المعلق بأن هناك ميزة خاصة تمنح لليهودى إذا دفن فى ألمانيا. إن هذين المشهدين يصوران كيف يمكن للتعليق أن يدعم العناصر البصرية أو يوجهها إلى معنى مختلف، كما أنهما يصوران أهمية عنصر الصوت فى الفيلم التسجيلى.

المشهد الانتقالى

وللانتقال من الحاضر إلى الماضى، يتبنى المخرجان معالجة تدريجية تضم المادة الفيلمية الجديدة وتنتقل ببطء إلى لقطات أرشيفية. ويلعب التعليق دورًا مهمًا فى تحديد الفترة الزمنية، لكن العناصر البصرية تلعب دورًا أقوى فى هذا المشهد. يبدأ المشهد بلقطات قريبة للعاملات فى الهاتف فى فندق ألمانى، وتمر الكاميرا من خلال أبواب فندق فاخر حيث الأناقة واللياقة من العناصر الواضحة فى الحياة المعاصرة فى ألمانيا.

ويقدم المعلق لاوفر، الذى يتناول طعام العشاء مع رفاقه فى الفندق، ويصف المعلق كيف أن لاوفر لم يكن مرحباً به فى ألمانيا قبل أربعة وعشرين عاماً، وكيف أن هذه المعاملة له ولليهود "استنزفت الأرض الألمانية من إنسانيتها"، وذلك العنصر الصوتى يؤدى بنا إلى إعلان ألمانى من زمن الحرب، يقول: إنه سوف يتم القبض على الشيوعيين والمحاربين اليهود، ووضعهم فى معسكرات اعتقال.

ثم نرى جهاز راديو، وخوذة عسكرية، ورموزاً من السلطة التى مارسها الألمان على اليهود، ويقطع الفيلم إلى عناصر بصرية للمتعلقات الخاصة بضحايا الهولوكست: تمثال عملاق فى النمسا، وأداة تعذيب في وارسو. ويخبرنا المعلق أن التعذيب كان مصيراً مكرماً لليهود، وأن هناك أماكن أخرى غير غرف التعذيب مخصصة لليهود.

المشهد التالى لمتحف داشاو، حيث يمر الزوار أمام صور مكبرة لنزلاء الاعتقال، وهناك صور تجارية يشرحها المعلق. هناك لقطات للزوار أثارت اهتمامهم "التجارب الطبية"، وينتهى المشهد بصور لإنسان يموت بسبب هذه التجارب ويؤكد التعليق على هذه الإنسانية بينما نرى الصور فى لقطات قريبة. (الشكل ٢٠-٢).

ومن الصور الثابتة للموت، يقطع صانعا الفيلم إلى لقطة متحركة لهتلر يفتتح معسكر داشاو فى عام ١٩٣٣، وقد تم تصوير اللقطة بضخامتها أوبرالية. ويأخذنا المعلق من افتتاح المعسكر إلى لقطات إخبارية تحتفى بإنجازات هتلر، خاصة افتتاحه للطريق السريع فى عام ١٩٣٦. (الشكل ٢٠-٣).

يتبع هذا المشهد لقطات أرشيفية للتدمير الهائل للممتلكات اليهودية فى عام ١٩٣٨، فى "ليلة الكريستال". (أو "ليلة الزجاج المحطم، وتذكر موسوعة "ويكيبيديا" أنها مذبحة ضد اليهود فى ٩ و١٠ نوفمبر ١٩٣٨، على أثر مصرع الدبلوماسى الألمانى فوم راث فى باريس، على يد اليهودى البولندى جرينز بان - المترجم). ثم نرى جوزيف جوبلز يخفف من وطأة هذا الحادث، وذلك فى لقطة أرشيفية. هذه المادة البصرية هائلة ومتأملة، لكن التعليق هو الذى يبرز ما فيها من شر، إن بريتين يصف تعليق هتلر بأن

الحرب سوف تؤدى إلى تخليص أوربا من اليهود، وكيف أن هذه الجملة اعتبرت مجرد صورة مجازية. واللقطة الأخيرة لجماهير تحيى هتلر، ويبدأ المشهد التالى بلقطة لجماهير فى الزمن المعاصر.

يسيطر المعلق على هذا المشهد لكى ينقلنا بين الفترتين الزمنيتين: من لاوفر إلى متعلقات المعسكر، ومن المتعلقات إلى رحلة معاصرة فى داشاو، ومن داشاو إلى لقطة إخبارية لألمانيا فى الثلاثينيات. بداخل كل مشهد تنويع بصرى يؤكد على عالم من المتناقضات. التناقض الأول هو اليهود المعاصرون المرفهون، والناجون الخائفون العجائز فى معسكر الاعتقال، والتناقض الثانى هو رموز التعذيب فى الماضى وضحاياه، والتناقض الثالث هو المتحف، حيث ينظر الزوار الأصحاء إلى صور فوتوغرافية للتجارب الطبية الأكثر رعبًا والتى تجرى على بشر، والتناقض الأخير هو اللقطات الأرشيفية لهتلر وألمانيا فى الثلاثينيات، وتقدم ألمانيا المعاصرة. ويقدم التعليق التناقض بين ما نراه وبين ما نعلم أنه قد حدث.

وطوال هذا المشهد، فإن الصراع والتناقض يحملاننا فى اتجاه معرفة أكثر بالماضى. وهذا المشهد يقدم على نحو بصرى تاريخ الهولوكست، ويحدد بداية التحول فى اتجاه التأكيد الأكثر على الماضى وليس الحاضر. إن المعلق مهم فى هذا المشهد، لكن ليس بأهمية العناصر البصرية التى تمهد للانتقال إلى الماضى.

مشهد اللقطات الأرشيفية

عندما تستخدم اللقطات الأرشيفية، يصبح دور المعلق مهمًا. ففى المشهد الذى يبدأ فيه المعلق فى أن يحكى لنا قصة لاوفر، يركز الفيلم على يدىّ لاوفر والمستندات التى يحملها، ويحكى المعلق عن عرض الألمان بيع رفات شقيق لاوفر للعائلة مقابل ٢٤ ماركًا. وكان جيتو وارسو هو الأول بين أحد عشر مكانًا احتجز فيها لاوفر خلال الحرب. ويقطع الفيلم إلى لقطة أرشيفية قريبة ليهودى يحمل مستنداته، والقطع من صورة المستندات فى عام ١٩٦٥ إلى صورة مشابهة لمستندات فى عام ١٩٤٢ تتيح استمرارية بصرية فى الانتقال إلى الماضى.

ويحكى كل من المعلق ولاوفر عن الحياة فى الجيتو، ونرى لجنة من اليهود تقابل موظفين رسميين ألمان بينما يقول لاوفر: إن اللجنة كانت مكونة من أناس طيبين، ويقول المعلق إن قرونًا من القمع علمت اليهود الانتظار حتى يتحسن موقف سيئ. ويقوم المعلق بترتيب الحقائق لكى يبرهن على تدهور الحياة فى الجيتو حيث كان الأطفال هم الأكثر معاناة، وتقوم الصور بالتأكيد على التعليق، وعندما يتحدث المعلق عن نزع إنسانية البشر داخل الجيتو تقوم اللقطة الأرشيفية بدعم ما يقول.

وتظهر اللقطات الأرشيفية هتلر فى حديقة بريخت يحيى طفلاً، وخلال هذه اللقطات، يذكر المعلق أن هتلر قرر فى عام ١٩٤١ القضاء على كل يهود أوربا بشكل منهجى، ويسرد المعلق تفاصيل عن أشقاء لاوفر الأربعة، وشقيقاته الأربع، ووالديه، والذين قُتلوا جميعًا. وفى هذا المشهد تتجاور المادة البصرية الهادئة الوادعة فى تناقض مع التعليق. وينتهى المشهد بأطفال يلعبون، ويقول المعلق أن هذه اللقطات تم تصويرها من أجل الأغراض الدعائية، وبعد ذلك كان الأطفال يساقون إلى غرف الغاز، وبذلك فإن التعليق يتجاوز المادة البصرية ليصحح ما جاء فيها من معلومات مغلوطة (الشكل ٢٠-٤).

ويتم تقديم مشهد اللقطات الأرشيفية بعناية، إنه يبدأ بإقامة علاقة مباشرة بين المادة البصرية والتعليق، ثم يبدأ تدريجيًا فى استخدام الصور فى شكل يتناقض مع التعليق، وبنهاية المشهد يعود الفيلم إلى علاقة تكاد تكون مباشرة بين التعليق والمادة البصرية، لذلك فإن شريط الصوت يمثل أداة تشكيل مهمة لهذا المشهد الأرشيفى.

مشهد ذو تعليق قليل

هناك مشهد واحد فى فيلم "مذكرة إدارية" يوثق زيارة لأوشفيتز. لقد تربى لاوفر على بعد تسعة أميال من أوشفيتز، وساعد فى بنائه، ومات والداه هناك. هذا التعليق يساعد فى الانتقال إلى المشهد البصرى فى أوشفيتز، والملاحظات القليلة للتعليق تقوم فقط بتحضير المتفرج للمشهد التالى، إن المعلق يذكر اثنين من الموضوعات التى سوف

نراها: كنيسة بابا كادوز، وقسوة فيلهيلم بولجه مع النزلاء، وقد واجه الرجلان المحاكمة فى هامبورج، وسوف نقدم المحاكمة ذاتها فى مشهد لاحق. ويشرح المعلق أيضًا المكان الذى شُنق فيه رودلف هيس على يد البولنديين، ويتحدث عن هيس كربِّ عائلة. يأخذنا هذا التعليق إلى المشهد التالى، وهو مشهد أرشيفى يركز على الموقف الأبوى الذى اتخذه هاينريش هيمر تجاه رجال الجناح العسكرى فى الحزب النازى الألمانى الذين نفذوا القتل فى اليهود ويؤدى التعليق إلى تجسيد طرق الموت، والهدف الأساسى للتعليق فى مشهد أوشفيتز هو التمهيد للمشاهد التالية (الشكلان ٢٠-٥ و٢٠-٦).

والمادة البصرية فى مشهد أوشفيتز، والتى تم تقديمها كأنها جولة فى المعسكر، قُدمت بشكل مختلف تمامًا عن كل المشاهد الأخرى، فالمشهد يتبع الزوار ومرشديهم البولنديين خلال المناطق المختلفة فى المعسكر، لنرى الأماكن التى دخل منها اليهود إلى المعسكر والأماكن التى قُتلوا فيها. ولأن هذه اللقطات تم تصويرها كلقطة عامة، فإن الصور الإنسانية تبدو بعيدة ومتباعدة تمامًا عنا، وهناك القليل من حركة الكاميرا بالمقارنة مع الأجزاء السابقة، ولذلك فإن المشهد يمضى بشكل بصرى على نحو متمهل.

وعندما نرى متعلقات الأطفال، تكون اللقطة بطيئة، وبكاميرا محمولة على اليد تتأمل الأشياء. إن الكاميرا تتحرك لكى تبعث الحياة فى تمثال طفل، ولكن الحركة فى معظمها تتبع الحدث. والصوت الطبيعى يتيح لنا أن ننصت إلى المرشدين وهم يشرحون ما يتعلق بالمعسكر. ونحن لا نرى لقطات قريبة للزوار لأول مرة إلا عندما يتحدث المعلق عن التعذيب الذى مارسه بولجه على اليهود فى المعسكر، إنهما فقط لقطتان أو ثلاث لوجوه الزوار هى التى يستخدمها صانعا الفيلم لكى يقدما تركيزًا وجدانيًا فى المشهد، وهذه اللقطات تتناقض مع اللقطات العامة السائدة فى المشهد.

لقد تم تصميم مشهد أوشفيتز لكى يشبه سينما الحقيقة بقدر الإمكان، وهو أحد أكثر المشاهد فى النزعة الصحفية فى الفيلم.

مشهد التحقيق الصحفى (الريبورتاج)

وبالقرب من نهاية فيلم "مذكرة إدارية"، يتم تقديم مشهد زيارة لاوفر إلى بيرجن بيلسن كتحقيق صحفى مباشر (الأشكال من ٢٠-٧ إلى ٢٠-١٢). يتخلى المعلق عنها عن تقديم وجهة نظره، ويقوم ببساطة بتقديم الناس والأماكن. وعلى الرغم من أنه يزودنا بالتفاصيل عن بقاء لاوفر على قيد الحياة فى بيرجسن بيلسن قبل التحرير، فإن دور المعلق هو أن يدعم المادة البصرية والصوت المتزامن لمن يدلون بشهاداتهم.

يبدأ المشهد بحفلة كوكتيل تقام فى الليلة السابقة على الزيارة. يحيى منظمو الحفلة وزوارها بعضهم البعض، ويتم تقديم الضابط جلين هيوز، الذى قاد القوات البريطانية لتحرير بيرجن بيلسن فى أبريل ١٩٤٥، كما يتم تقديم نزيلين سابقين، وهما كلير سيلفرنيك وجوزيف روزينزافت، اللذان قادا النزلاء إلى خارج معسكر الاعتقال. إن التفاعل بين المشاركين فى الحفل دافئ وحميم، وينتهى المشهد مع روزينزافت وقد انتهى على قيد الحياة.

ويقطع الفيلم إلى بيرجسن بيلسن فى يوم التحرير، واللقطات الأرشيفية المستخدمة هنا هى الأصعب فى مشاهدتها، ففى زمن التحرير كان الموت والمرض فى كل مكان. ويحكى لنا المعلق أن لاوفر كان يزن حوالى أربعين كيلوجرام، ويحكى لنا لاوفر نفسه كيف أنه أخذ سيجارة من أحد الجنود الذين قاموا بالتحرير، وأخذ نفسين من السيجارة، ووقع مغشيًا عليه. وستمر اللقطات الأرشيفية مع البريطانيين الذين قاموا بالتحرير، ومع كرامر قائد المعسكر الذى تم القبض عليه. وفى هذا المشهد يبدو كأن لاوفر دخل فى حوار مع المعلق حول إعدام كرامر، وكيف أن موته كان سهلاً بالمقارنة مع موت نزلاء المعتقل. وينتهى المشهد بتطهير النزلاء من القمل وقد ذبلت أجسادهم حتى أن من الصعب تصديق أنهم استطاعوا البقاء على قيد الحياة.

المشهد التالى لمدينة بيلسن فى عام ١٩٦٥، وتظهر اللقطات أهل المدينة يخرجون من الكنيسة بعد قداس يوم الأحد، وتبدو أغلبيتهم من كبار السن، ويتحدث المعلق عن

أنهم لم يكونوا يعلمون بوجود المعسكر فى جلال الهولوكست، على الرغم من أنه مع الاقتراب من نهاية الحرب فكان هناك الكثير من الدلائل من الصعب إنكارها. ثم يتحدث المعلق كيف أنه كان للنازية جاذبية لدى القرويين.

وفى رحلة الحافلة إلى بيلسن، يتحدث لاوفر عن آرائه عن ألمانيا، وكيف تبدو، وما هى مشاعره. ويستمر هطول المطر بينما يغادر أفراد المجموعة الحافلة.

وفى الموقع نرى لقاء مع هيوز حول يوم التحرير. إنه يتحدث بانطلاق شبابى، ويضحك حول أنه لا يزال يحتفظ بمكتب كرامر قائد المعسكر. ويسأله من يحاوره إذا ما كان ذلك يجعله يشعر بأنه غريب، فيجيب هيوز "لا مطلقًا، إنه جيد جدًا، مكتب ثقيل". ويراقب لاوفر وسيلفرنيك المحادثة والألم يعتصرهما.

فى المشهد التالى، يزور لاوفر وابنه مقبرة العم الذى مات قبل ثلاثة أيام من التحرير. ونرى مجموعة من المسيحيين الذين يريدون التكفير عن الذنب ضد اليهود، إنهم يساهمون فى بناء مركز للمعلومات فى بيلسن، لقد زالت عنهم الضلالات التى عاش فيها آباؤهم، وهم صغار السن، لكنهم يبدون مترددين فى أن تلتقط لهم لقطات فى معسكر بيرجن بيلسن.

وتبدأ الزيارة الرسمية للموقع، ويمضى من بقوا على قيد الحياة عبر أكوام دفن الموتى، وفى أحدها - كما يذكر المعلق - تم دفن آن فرانك. وتتبع الكاميرا المحمولة على اليد لاوفر وابنه. ويبدو الحزن على الزوار مع اقترابهم للنصب التذكارى للضحايا، حيث يضعون أكاليل الزهور، ويدعون للموتى. وتصور الكاميرا المشهد كلقطة عامة، وهنالك سلسلة من اللقطات القريبة لهيوز وروزينزافت.

ثم نرى لقطة متحركة للزوار وهم يعزون بعضهم بعضاً.

وتسلم المشاهد ذات الصوت المتزامن أحدهما للآخر، ويتحدث لاوفر عن المقابر الجماعية للموتى بينما تسير المجموعة عائدة إلى الحافلة، إنه لا يستطيع أن يجد الكلمات الملائمة، لكن ابنه يساعده، إنه يقول: "هنا يرقد خمسمائة، وفى العام القادم

سوف يكونون أربعمائة، إنهم يريدون التقليل مما حدث هنا". ويريد لاوفر ألا يقوم الألمان بتجميل الموقع، فيجب عليهم أن يتركوه كما كان فى عام ١٩٤٥، ويقطع الفيلم إلى الفندق فى هانوفر، وينتهى المشهد.

إن هذا المشهد الذى يسجل الزيارة التذكارية لبيرجن بيلسن يبدو - أكثر من غيره من مشاهد الفيلم - تقريراً صحفيًا مباشراً. واللقطات الأرشيفية للمعسكر فى وقت التحرير، ولقطات المدينة فى عام ١٩٦٥، تثرى المشهد، وتقدم سياق الزيارة، وبمعنى ما فإن الفيلم كله يؤدى إلى هذا المشهد، ففيه يترك المخرجان اللقطات تتحدث عن نفسها، وهناك أقل القليل من وجهة النظر فى التعليق، وأقل القليل فى تجاور الأصوات والصور كما كان يحدث بكثافة فى الجزء السابق من الفيلم.

ومع ذلك فإن هذا المشهد - من ناحية تيمة الفيلم - يتلاءم مع المشاهد الأخرى التى وضعناها فى هذا الفصل، فجميعها يفحص الهولوكست من جانبين: الماضى والحاضر، وجميعها يذكر المتفرج بطبيعة الهولوكست والمشاعر العميقة لمن بقوا على قيد الحياة، مثل بيرنارد لاوفر، هؤلاء الذين لن ينسوا ما حدث.

الهوامش

(١) كاريل رايز وجافين ميللر، "تكنيك المونتاج السينمائي"، بوسطن، دار نشر فوكال، ١٩٦٨، ص١٢٤.

(٢) لا يزال اقتراح رايز قائماً منذ نشر كتابه، فالفيلم التسجيلي يظل المجال الخاص بالمونتير.

(٣) يقال إن هيلين فان دونجين، التي كانت مونتيرة فلاهرتي في فيلم "قصة لويزيانا"، قامت بإسهامات مهمة في فاعلية الفيلم وتأثيره.

(٢١)

السينما التسجيلية الإبداعية

كما ناقشنا فى الفصلين السابع والثامن، والثانى والعشرين، فإن الواقعية هى أساس الفيلم التسجيلى. وعندما يتم مونتاج فيلم تسجيلى فإن المادة المصورة لحدث ما يتم صنعها لتتلاءم مع تفسير لهذا الحدث بحيث تظل صادقة وفقًا لمعايير من يقوم بتمويل إنتاج الفيلم. والتعبير الأوضح على هذه السمة الخاصة بالسينما التسجيلية نراه فى أفلام سينما الحقيقة.

لكن ماذا إذا كان هدف الصانع هو الكشف عن وجهة نظر أو تفسير ليس متاحًا من خلال المونتاج المباشر للمادة الفيلمية المصورة؟ وماذا إذا كان صانع الفيلم يرغب فى تفكيك مباراة مصارعة حتى يصورها كصراع بين الخير والشر؟ إن هذا ليس هو التفسير الذى نستخرجه من المادة المصورة المباشرة لمباراة مصارعة، لكن مع إضافة شريط الصوت، ونمط خاص فى المونتاج، يمكن لهذا التفسير أن يتحقق، كما نرى فى فيلم "مصارعة" (١٩١٠).

تغيير المعنى ليبتعد عن المعنى الحرفى

الفيلم التسجيلى الإبداعى يستخدم أدوات المونتاج لكى يحقق تفسيرًا خاصًا ومتفردًا من المادة التسجيلية المصورة. إن هذا يمكن صنعه كتكريم لقوة المونتاج، والخيال الإبداعى لصناع أفلام روبرت فلاهرتى، وهمفرى جينينجز، وليندساى أندرسون.

ولدى المونتير اختيارات عديدة لخلق معنى جديد للواقع، والأسلوب المونتاجى عند لينى ريفنشتال فى فيلم "أوليمبيا" (١٩٣٨) نموذج مهم لهذه الاختيارات. والصوت يتيح اختيارات عديدة، وكذلك تجاور المشاهد، واستخدام أنواع مختلفة من اللقطات، ويمكن استخدام اللقطات القريبة على نحو فعال، كما أن الإيقاع يستخدم لخلق معنى جديد.

لقد لعبت المؤثرات الصوتية والموسيقى دوراً فى نجاح فيلم بازيل رايت "بريد الليل" (١٩٣٦)، فالقصيدة التى كُتبت وقرئت لكى تحاكى حركة عجلات القطار أسطورة فى هذا الفيلم عن تسليم البريد. والأصوات المرحة فى حديقة الملاهى تم التلاعب بها لكى تؤكد على المرح والغموض والخطر فى فيلم ليندساى أندرسون "عن أرض الأحلام" (١٩٥٣). كما أن التعليق والصوت استخدما بطريقة مفارقة ساخرة تؤدى إلى تغيير المعنى فى فيلم بازيل رايت "أغنية سيلان" (١٩٣٤)، وأُستخدم الصوت لتقويض ما نراه فى فيلم "كنت ضعيفًا يزن ٩٠ رطلاً" (١٩٦٤). وفى كل الأمثلة، يقوم الصوت بنقل الصور إلى مستوى آخر من المعنى.

ويمكن للمونتير أيضًا أن يقع بالقطع المتبادل بين المشاهد أو اللقطات ليستخرج معنى جديداً من المادة المصورة، ففى فيلم "يوميات من أجل تيموثى" (١٩٤٥) استخدم همفرى جينينجز القطع المتبادل بين عرض مسرحى لمسرحية "هاملت"، ومناقشة فى مطعم حول آليات إطلاق صاروخ من طراز "فى-١"، فعلى أحد المستويات يربط هذا المشهد بين الثقافة والحياة اليومية العادية، لكنه فى مستوى آخر يسمح لمضمون كل مشهد أن يصبح تعليقًا على مضمون المشهد الآخر. فمشهد حفار القبور فى "هاملت" يتضمن فكاهة قاتمة عن الفقدان، والمناقشة فى المطعم حول القوة التدميرية لصاروخ معادٍ يربط هذا المشهد بمشهد حفار القبور بما يتضمنه من توقع الموت، وانفجار الصاروخ خلال المناقشة يؤكد على وجود هذا الموت الوشيك. ومن خلال القطع المتبادل بين المشهدين، يربط جينينجز الماضى والمستقبل فى الحاضر الذى قد يكون لحظيًا، لكنه يضم الثقافة والمتعة اليومية فى مناقشة فى مطعم.

وفيلم روبرت فلاهرتى "قصة لويزيانا" (١٩٤٨) نموذج على قوة تجاور لقطتين منفصلتين، فكما فعل فلاهرتى فى فيلم "رجل من آران" (١٩٣٤) قام هنا بوضع صورة هائلة لجمال هادئ إلى جوار صورة لخطر هائل. فى افتتاحية "قصة لويزيانا" سلسلة من اللقطات، لقطة لورقة شجر جميلة تتبعها لقطة لتمساح ينزلق فى ماء داكن. إن لقطة مضيئة تتبعها لقطة قاتمة، وهذا التجاور الخاطف - الذى لجأ إليه فلاهرتى أكثر من مرة - يكشف عن تسلسل النظام الطبيعى فى رافد مائى صغير. إن الجمال والخطر يتعايشان معًا، ولا يطغى أحدهما على الآخر. ولأن فلاهرتى والمونتيرة هيلين فان دونجين لم يقوما بخلق إيقاع للقطات من أجل الإيحاء بوجهة نظر محددة، فإن هناك إحساسًا بالمساواة فى هذا النظام الطبيعى. والتوتر موجود، لكنه ليس توترًا مبالغًا فيه، فهذا الإحساس بالمساواة بين الكائنات موجود فى قلب فلاهرتى، وفى التجاور الذى يصنعه للقطات، وبذلك نرى كيف قدم إيحاء بهذا الكون المصغر.

ويمكن للقطة قريبة أن تنقل المعنى فى المادة التسجيلية المصورة لتصبح أبعد ما يكون عن التفسير الصادق، وهذا يتحقق باستخدام اللقطة القريبة كقطع إلى خارج السياق - أو فكرة جديدة - يتم إدخالها فى مشهد يتضمن لقطات تحكمها الاستمرارية. والمشهد الافتتاحى الشهير فى فيلم فلاهرتى "قصة لويزيانا" يمضى بطريقة ناعمة وغامضة معًا، لكى يدخلنا على النهر الصغير والكائنات التى تعيش فيه: الزهور، والحشرات، والتماسيح، والثعابين. وفى هذه البيئة يضع فلاهرتى الشخصية الرئيسية فى الفيلم، الصبى الأمريكى من أصل فرنسى فى جنوب لويزيانا، ويدعى ألكسندر نابليون يوليسيس لاتور، ويتزايد وجود الصبى فى المشهد حتى يصبح جزءًا طبيعيًا من عالم النهر مثله مثل الحياة النباتية والحيوانية، ثم يقوم فلاهرتى والمونتيرة فن دونجين بإدخال صورتين لفقاعات تأتى من تحت سطح الماء. فى المرة الأولى يشير المعلق إليها على أنها "فقاعات الحوريات"، ولكن الفقاعات فى المرة الثانية تعطى إحساسًا بالإشارة إلى وجود كائن جديد، إننا لا نعلم حتى تلك اللحظة أن الفيلم يدور حول بناء حفار بترول فى النهر، وعن تأثير النفط على ألكسندر والكائنات والنباتات فى النهر، كما أننا لا نعلم بالضرورة أن تمويل الفيلم جاء من شركة نفط عملاقة مشتركة فى البحث عن

النفط. وفى تلك المرحلة المبكرة من الفيلم توحى اللقطات القريبة للفقاعات المتصاعدة بعنصر آخر غير محدد سوف ينضم إلى الصبى وسكان النهر الآخرين.

وفى النهاية، يمكن للإيقاع أن يغير معنى المادة التسجيلية المصورة، ولدى المخرج والمونتير اختيار إبطاء الإيقاع أو إسراعه، وهذه الاختيارات سوف تؤثر على المعنى بطرق مختلفة. ولقطة الحركة البطيئة بديل لإبطاء إيقاع المادة التسجيلية فى حالة مونتاجها، ولعل الإسراع بالإيقاع هو الأكثر قابلية للفهم. تأمل على سبيل المثال مشهد تثبيت الكادر فى فيلم جودفرى ريجيا "حياة غير متوازنة" (١٩٨٣) (عنوان الفيلم هذا بلغة شعوب الأزتيك - المترجم)، وقارنه بالحركة المتسارعة للمرور فى المدن، أو بإيقاع القطع السريع فى فيلم آرثر ليبسيت "لطيف جداً، لطيف جداً" (١٩٦١)، فكلا المشهدين يعطيان انطباعًا باندفاع مدينة المدن الكبيرة إلى الهلاك، والإيقاع بهذه السرعة يغير الفيلم من كونه وثيقة عن الحياة فى نيويورك - على سبيل المثال - إلى وجهة نظر عن نوعية الحياة فى نيويورك. إن قوة الإيقاع فى هذه الأفلام كبيرة إلى درجة أننا نصل إلى استنتاج أن السرعة مدمرة للبشر والروح الإنسانية.

الأفلام التسجيلية فى زمن الحرب: الخيال الإبداعى والدعاية السياسية

سوف نناقش فيما تبقى من هذا الفصل دراسة تفصيلية لفيلم همفرى جيننجز "استمع إلى بريطانيا" (١٩٤٢)، لنعرف كيف قام جيننجز بمونتاج فيلمه لكى يصبح أكثر من مجرد تسجيل للحياة اليومية فى بريطانيا التى مزقتها الحرب (الشكل ٢١-١).

كان فيلم "استمع إلى بريطانيا" واحداً من العديد من الأفلام التسجيلية التى صنعت خلال الحرب العالمية الثانية، وكان أبرز المخرجين التسجيليين فى الولايات المتحدة هم فرانك كابرا، وجون هيوستون، وويليام وايلر. لقد جاء هؤلاء المخرجون من هوليوود، واستخدموا تقنيات هوليوود براعة كبيرة، وطبقوا على الفيلم التسجيلى تقنيات كانت فى الأساس روائية أو درامية، من أجل خلق أفلام دعائية تدعم موقف الحلفاء.

وسلسلة أفلام "لماذا نحارب"، باعتمادها على لقطات الجرائد السينمائية، تعطى مثالاً لهذه الأفلام الدعائية، التى استعارت الكثير من الأفلام الدعائية الألمانية، وبالتالى اعتمدت على الأسلوب المونتاجى فى تجاور اللقطات وفى الإيقاع، كما كان التعليق من أجل المضمون والأسلوب عنصراً بالغ الأهمية.

لقد كانت السينما الدعائية الألمانية، خاصة أعمال لينى ريفنشتال، تعتمد على العنصر البصرى، والمونتاج الدرامى، وركزت الأفلام الألمانية على خلق عبادة القيادة حول هتلر، وعلى القوة الخارقة للطبيعة التى يفترض أنها يتمتع بها. وكل من أفلام الدعاية السياسية الألمانية والأمريكية كانت قوية التأثير وتعتمد على الإيحاء بصور مجازية.

حالة فيلم "استمع إلى بريطانيا"

تراوحت أفلام الحرب التسجيلية البريطانية بين الأفلام المباشرة ذات التعليق الذى يتحكم فى شكلها ومضمونها، مثل فيلم "انتصار الصحراء" (١٩٤٣)، والمعالجة التى لا تستخدم التعليق فى فيلم "استمع إلى بريطانيا". يتناول الفيلم بريطانيا تحت الهجوم من الجو، وتحت تهديد الغزو، لكن معالجة جينينجز جاءت متمهلة وغير مباشرة. وكما يكتب ألان لوفيل وجيم هيليير:

"إنه الفيلم الأقل شبهًا بأفلام الحرب، فالدافع الأساسى فيه هو التوازن بين التهديد (تجاه الحضارة أكثر من الأشياء المادية) من ناحية، وهارمونية واستمرارية الماضى من ناحية أخرى. وصور ردود أفعال الناس، وكل الصور تكتسب معناها عندما نراها فى سياقها. وهكذا فإن الطائرات المقاتلة تطير فوق الفلاحين الذين يجمعون الحصاد والجنود وراء المدافع فى الحقول جنبًا إلى جنب الفلاحين، وأكياس الرمل وإطارات اللوحات الخالية وجرادل الإطفاء فى المتحف الوطنى تتقاطع مع لقطات تراكينج لوجوه الجمهور الهادئة، أو لقطات أناس يأكلون الشطائر أو ينظرون إلى اللوحات بينما نسمع على شريط الصوت موسيقى موتسارت"(١).

لقد كان جينينجز متفرداً فى معالجته للفيلم التسجيلى. وعلى الرغم من أن زملاءه فى وحدة كروان السينمائية كانوا معجبين به ، فإنهم لم يفهموا كيف كان قادراً على تحقيق هذا التأثير الهائل فى أفلامه. وعلى حد قول بات جاكسون، من بين زملائه، فإن جزءاً كبيراً من نجاحه أُنجز فى غرفة المونتاج: "لقد كان همفرى يجد تفسيراً لموقف فى مادة بصرية لا علاقة بين بعضها البعض، ولم يكن يعلم عندما صورها لماذا قام بتصويرها، حتى قام بجمعهما معًا فى المونتاج. لقد خلق منها نظامًا. لقد كان يجمع كل المادة الممكنة، التى كانت أمامه مثل قطع اللغز التى يصنعها بشكل معين إلى جوار بعضها لتكتسب معنى، ولم يكن يعلم مسبقًا ما هى هذه الصورة إلى أن يحصل عليها فى غرفة المونتاج، وهناك كان يساعده بشكل هائل ستيوارت ماكليستر"[٢]. وهذه الرؤية كررها إيان دالريمبل منتج الفيلم[٣]، كما ناقش إدجار أنستى تأثير الفيلم خارج بريطانيا[٤].

وكان الأساس فى نجاح فيلم "استمع إلى بريطانيا" الاستخدام الإبداعى للصوت والصورة، وكما يقول بول سنوان: "كان القطع المتبادل المرهف للصوت والصورة هو السبب فى تقطير عنصر شاعرى متفرد فى أفلام جينينجز"[٥].

يمتد الفيلم إحدى وعشرين دقيقة، وهو لا يركز على أية شخصية أو حدث محددين. إنه يرسم صورة لبريطانيا فى زمن الحرب، مع التركيز على لندن، والمزارع الريفية، والمناطق الصناعية فى وسط بريطانيا، والساحل المعرض للهجوم. ووضع جينينجز لقطات للمدنيين فى أعمالهم، والجنود فى أوقات راحتهم أو وهم يسيرون فى طوابير فى مدينة صغيرة. ومعظم الناس الذين نراهم من النساء لأن الرجال ذهبوا إلى الحرب. ويركز الفيلم على الثقافة، سواء الثقافة الشعبية – مثل الرقص فى مدينة بلاكبول، ومأدبة صغيرة يقوم فيها فلاناجان وألين بأداء ترفيهى – أو الثقافة الرفيعة – مثل ميرا هيس تعزف موتسارت فى المتحف الوطنى. كما قدم جينينجز أيضًا مشاهد لأفراد وجماعات تقضى الوقت فى الغناء.

وطوال الفيلم يتم تقديم نشاطات العمل والترفيه بشكل متمهل، وسواء كان الناس يعملون فى خطوط التجميع الآلى لتصنيع المعدات الحربية، أو يجلسون بين المستمعين فى حفل موسيقى أثناء الغداء، ليس هناك أثر للقلق، وإنما اندماج وتركيز فى هذه النشاطات الحربية والمدنية. إن الفيلم يعطى انطباعًا بأمة هادئة وقوية وصاحبة إرادة، أمة تجلس فيها الملكة فى حفل موسيقى مثلها مثل كل أفراد الشعب، وليست عبادة القيادة التى كانت سائدة فى أفلام الدعاية الألمانية، ولا عبادة الأيديولوجيا كما كانت تظهر كجزء من النسيج الدرامى لأفلام الدعاية الأمريكية. ولقد نجح جينينجز فى أن يتسامى فوق ما هو سياسى واقتصادى لكى يقدم ردًا جماليًا وثقافيًا خالصًا على مشكلة الحرب، وكان ردًا بالغ القوة.

ومن الأمور المحورية لبناء فيلم "استمع إلى بريطانيا" تلك المجموعة الجدلية الديالكتيكية من المشاهد، حيث يتفاعل كل مشهد مع المشهد الذى يليه من خلال الصوت وتجاور اللقطات، دون الاعتماد الكامل على الإيقاع.

ويمكن تقسيم الفيلم إلى المشاهد التالية:

١- الزراعة مستمرة على الرغم من الحرب.

٢- الجنود فى حالة استرخاء فى صالة رقص بلاكبول.

٣- العمل من أجل الحرب يجرى أثناء الليل.

٤- الجنود الكنديون ينتظرون تحديد مهامهم.

٥- تصنيع الطائرة القاذفة للقنابل مستمر فى لانكستر.

٦- عمال الإسعاف ينتظرون.

٧- هيئة الإذاعة البريطانية (بى بى سى) تتحدث إلى بريطانيا وتتحدث بالنيابة عن بريطانيا إلى العالم.

٨- العمل من أجل الحرب يجرى مع مطلع الفجر.

٩- أبناء العائلات يذهبون للحرب تاركين العائلات وراءهم.

١٠- عمال زمن الحرب معظمهم من النساء.

١١- الفنانون المشهورون يقدمون عروضاً للعمال فى قاعات الغداء.

١٢- الفنانون الضيوف يقدمون عروضاً للعمال فى قاعات الغداء.

١٣- الحرب والثقافة العظيمة اندمجا فى الماضى.

١٤- الشعب البريطانى يخدم فى المصانع والقوات المسلحة.

١٥- تصميم الأمة وقرارها: "احكمى يا بريطانيا".

إن كل مشهد يذكرنا بأن بريطانيا فى حالة حرب. فى المشهد الأول، يتداخل صوت حفيف الأشجار وحقول القمح مع هدير الطائرات التى تحلق فى السماء، وبالقرب من نهاية المشهد هناك لقطة للطائرات فى قاعدة عسكرية على الساحل الذى يواجه القناة الإنجليزية، وهى لقطة تذكرنا بأن بريطانيا يقظة تجاه من يفكر فى غزوها.

وكل من المؤثرات الصوتية والعناصر البصرية تذكرنا بحالة الحرب: الجنود فى ملابسهم الرسمية فى بلاكبول، مسيرة صباحية للمدنيين الذين يحملون الخوذات مع حقائب طعام الغداء، أكوام الرمل ترتفع أمام نافذة عالية فى المتحف الوطنى. وفى أحد المشاهد، يلعب الأطفال فى فناء مدرسة فى مدينة هادئة كما لو أنه لا توجد حرب، لكن لقطة لامرأة تنظر إلى صورة فوتوغرافية لزوجها فى الزى العسكرى، وصوت طابور من السيارات الحربية يتحرك فى شوارع المدينة، يذكراننا بمدى اقتراب الحرب.

وبين المشاهد الثلاثة الأولى، يشير جينينجز إلى الطائرات المقاتلة وهؤلاء على الأرض وفى البحر يحرسون بريطانيا من العدو. وهذه اللقطات تؤكد على فكرة أنه إذا كانت المشاهد تدور حول الاسترخاء أو الجمال الريفى، فإن التيمة الحقيقية للفيلم هى الحرب، وانتظار وترقب الاستعدادات المدنية هى جزء من حالة الحرب، لذلك نرى رجال الإسعاف والتصنيع الحربى.

وبشكل تدريجى يحول جينينجز التركيز من انتظار الحرب إلى الاستعداد للحرب، ويبدأ بمشهد تصنيع الطائرة القاذفة للقنابل، والتركيز على المجهود الحربى، والمشاهد رقم ١٤، ١، ٨، ٥ تدور حول جهود الاستعداد للحرب فى الوطن، وعلى الرغم من أن ذلك ليس بنفس القدر من الوضوح فى المشاهد ١٢، ١١، ٩، ٦، فإنها تدور أيضًا حول أناس يشتركون فى مجهود حربى، مع ذلك فإن هذه المشاهد لا تظهرهم خلال العمل، وإنما خلال فترة الغداء، أو الاستماع إلى حفل موسيقى فى ساعة الظهيرة، فكأن جينينجز يقول: إن البريطانيين يعرفون كيف يستعدون للحرب، وهم واثقون بما فيه الكفاية لكى يستمتعوا فى أوقات الراحة من العمل أمام المخرطة أو أفران الحديد وخطوط التجميع الآلى. إن البريطانيين يقدرون الثقافة، وأن يستمتعوا معًا.

والمشهدان ٧ و١٣ يدوران حول بى بى سى وحول الماضى: هوراشيو نيلسون ومعركة الطرف الأغر، ومعمار الإمبراطورية، وكل ذلك يوحى بقوة وتأثير بريطانيا. وفى المشهد ٧، هناك سلسلة من المزج الصوتى لا توحى فقط بأهمية بى بى سى داخل بريطانيا، لكن أيضًا بأنها تصل إلى كل الاتجاهات، ويشير الصوت الأخير: "هنا خدمات المحيط الهادى" إلى تأثير بى بى سى فى البر والجو والقوات الجوية التجارية فى هذه المنطقة. وفى المشهد ١٣، هناك معالجة أوركسترالية صادحة لكونشيريو موتسارت للبيانو من مقام دو كبير تصاحب صور ميدان ترافلجار (الطرف الأغر)، وتبدو كما لو أن الحياة تدب فى تمثال نيلسون من خلال القطع المونتاجى الديناميكى، بما يوحى باستمرار الماضى وقوته ألا تنهزم. وفى المشهدين ٧ و١٣ تتكرر فكرة أن بريطانيا العظمى لا تقهر، وأمة عنيدة منيعة حصينة. وعلى الرغم من وجود تعليق لفظى، فإن تجاور هذه المشاهد يمثل الذروة فى الأفكار التى تنبع من الفيلم ككل. وهناك بعد وجدانى فى اعتماد جينينجز على الموسيقى فى المشهد ١٣، فهذا المشهد تحضير للمشهد الأخير الذى يوحى بطابع النشيد الوطنى، حيث يجرى التصنيع الحربى على صوت موسيقى "احكمى يا بريطانيا وسودى".

من السمات الواضحة فى هذا الفيلم مستوى المشاعر التى حققها جينينجز دون استخدام لقطة قريبة واحدة، فمعظم الفيلم يتم تقديمه فى لقطات متوسطة ولقطات ذات حركة بطيئة.

ومن خلال تجاور المشاهد، والبناء التدريجى لنمط التصوير والمونتاج، خلق جينينجز إحساساً بأن بريطانيا لا تُقهر. ومن أجل تذوق مونتاجه غير المباشر فسوف نتأمل أحد المشاهد. وعلى سبيل المثال فإن العديد من المشاهد يتم خلق وحدة بداخلها من خلال مقطوعة موسيقية، مثل مشهد بلاكبول، والحفلين الموسيقيين ساعة الغداء، والمشهد الذى ينتظر فيه الجنود الكنديون . وهناك مشاهد أخرى لا نرى فيها هذا القدر من الوحدة الداخلية، مثل مشهد تصنيع الطائرة قاذفة القنابل.

والصورة الانتقالية تحرس السواحل من الطائرات الألمانية يحدث بعدها مزج إلى صورة وصوت قطار يخرج من إحدى المحطات، بلا أضواء، ويقطع الفيلم إلى تصنيع الطائرة، ثم يجلس إلى تحليق الطائرة قاذفة القنابل، ثم يتحرك الفيلم حركة بانورامية إلى محطة إسعاف، لننتقل إلى المشهد التالى.

فى هذا المشهد نرى صور المدنيين وهم يستعدون للحرب، وبين هذه الصور صور الإنتاج من أجل الحرب، وطوال المشهد يركز الصوت على الأصوات الطبيعية لعمليات الإنتاج ولطائرة تحلق، وتتداخل أصوات المشهدين السابق واللاحق لخلق تدفق ناعم يدخلنا إلى المشهد ويخرجنا منه، وعلى الرغم من عدم وجود عناصر بصرية مشتركة مع المشهدين السابق واللاحق، فإن الصوت المتداخل يخلق الاستمرارية.

وهكذا فإن الاستمرارية فى الأفكار فى السينما التسجيلية تأتى عادة من شريط الصوت. وقد يضع جينينجز المشاهد البصرية جنباً إلى جنب، لكن الأفكار يتم ترتيبها بطريقة أكثر مباشرة من خلال استمرارية الصوت ومعالجة جينينجز أقل مباشرة، لكنها ليست مشوشة أو مضطربة أبداً، لأن النظام الكلى للتجاور بين المشاهد يحافظ على الاستمرارية الصوتية.

خاتمة

كان من الممكن أن يكون فيلم "استمع إلى بريطانيا" مناشدة مباشرة لمساعدة بريطانيا فى الحرب، لكن جينينجز اتخذ معالجة مختلفة. لقد أراد توصيل صفات بريطانيا التى تجعلها تستحق المساعدة بحق: كرامة وثقافة أمة عظيمة. وباستخدام المعالجة الإبداعية الخلاقة من أجل هذا الهدف، صنع جينينجز فيلماً يمثل حتى اليوم إمكانات الصوت والصورة. لقد اتخذ على عاتقه، فى عام ١٩٤٢، ما اتخذه على عاتقه فرانسيس فورد كوبولا فى عام ١٩٧٩ فى فيلم "نهاية العالم الآن": خلق عالم كامل (أو على الأقل صورة لهذا العالم). الفرق هو أن العالم فى حالة جينينجز يستحق المساعدة، لكنه لا يستحقها فى حالة كوبولا.

الهــوامـــش

(١) ألان لوفيل وجيم هيلليير، "دراسات فى السينما التسجيلية"، لندن، مارتين سيكر وواربورج، ١٩٧٢، ص٨٦.

(٢) جاء هذا الاقتباس فى كتاب إليزابيث ايسيكس "صعود وهبوط السينما التسجيلية البريطانية"، لوس أنجلس: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٥، ص١٤٤.

(٣) المرجـع السـابق.

(٤) كان الإحساس بأن الفيلم مبالغ فى عدم مباشرته، لكنه كان أكثر نجاحًا خـارج بريطانيا بالمقارنة مع فيلم جينينجز الأكثر مباشرة "بدأت النيران" (١٩٤٣)، انظر المرجع السابق، ص١٤٦.

(٥) بول سوان، "حركة السينما التسجيلية البريطانية، ١٩٢٦-١٩٤٦"، كمبريدج، دار نشر كمبريدج، ١٩٨٩، ص١٦٢-١٦٣.

(٢٢)

ابتكارات فى السينما التسجيلية

الجزء الأول

كثيرًا ما تردد خلال العقدين الماضيين شعار "لقد ماتت السينما التسجيلية"، لكنها كانت متشبثة بالبقاء على قيد الحياة. وكان السبب الرئيسى هو مرونتها. لقد كانت مرتبطة فى الماضى بأهداف تعليمية وسياسية، لكنها فى الفترة المعاصرة سارت فى طريق المتعة والترفيه، واجتاحت نشرات الأخبار وبرامج المواقع. لقد تركت السينما التسجيلية أثرها على الأجيال السابقة، فقد كانت علاقتها مع الأهداف السياسية والاجتماعية والتعليمية سببًا فى إعطائها ثقلاً باعتبارها ذات معنى ومغزى ورسالة، ولم تفقد جمهورها كما حدث مع بعض الأشكال القصصية الأخرى. وأيًا كان السبب فإن مقولة "لقد ماتت السينما التسجيلية" كانت فارغة وبلا معنى، فلا تزال السينما التسجيلية حية ومتطورة دائمًا. وسوف نتناول فى هذا الفصل عدداً من الابتكارات، التغيرات فى الفيلم التسجيلى الشخصى، واتساع استخدام التعليق بطريقة تختلف عن استخداماته السابقة، والتداخل بين السينما التسجيلية والدراما. وسوف نناقش فى البداية التحولات فى الفيلم التسجيلى الشخصى.

الفيلم التسجيلى الشخصى

يختلف الفيلم التسجيلى الشخصى عن الفيلم التسجيلى الاجتماعى/السياسى، أو سينما الحقيقة. فالفيلم التسجيلي من نوع سينما الحقيقة، والذى يضرب بجذوره فى فلسفة صناعة الأفلام عند دزيجا فيرتوف، يوحى بأن القوة الكبرى للفيلم التسجيلي والسينما هى القدرة على اقتناص الحياة الحقيقية فى جريانها، وكان ذلك بالنسبة لفيرتوف هو أرقى الأبعاد الجمالية للسينما، وكانت النتيجة أفلامًا مثل "الرجل والكاميرا السينمائية" (١٩٢٩)، والذى كان مصدر إلهام لمدرسة فى السينما التسجيلية، خاصة مدرسة سينما الحقيقة، كما أن حركة السينما الحرة فى انجلترا فى الخمسينيات، والسينما المباشرة فى فرنسا فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، وسلسلة "الكاميرا الخفية" فى كندا فى الخمسينيات، تدين جميعًا بالفضل لفيرتوف. وفى الولايات المتحدة، أفضت أعمال ريتشارد ليكوك ودى إيه بينيبيكر فى الستينيات إلى أعمال باربرا كوبيل فى السبعينيات، وفى السينما المتأملة لذاتها عند روس ماكلوى، مثل فيلم "مسيرة شيرمان" (١٩٨٦) وذلك خلال الثمانينيات، ثم أفلام روب موس مثل "السائح" (١٩٩٢) فى التسعينيات، وكانوا جميعًا من سينمائيى سينما الحقيقة فى الأساس. وأخيراً فإن أفلام حركة "دوجما" عند لارس فون ترير، وتوماس فينتربيرج، وكريستيان ليفرينج تدين بالكثير فى أسلوبها لأعمال فيرتوف، على الرغم من أنها أفلام درامية أكثر من كونها تسجيلية. لذلك فإن سينما الحقيقة تمثل أحد "المسارات" الثلاثة للسينما التسجيلية.

والأيديولوجيا الثانية للسينما التسجيلية تعتمد على أفكار جريرسون، السينمائى والمنتج المنفذ البريطانى الذى أسس أولاً الوحدات السينمائية الحكومية فى بريطانيا العظمى. ثم فى كندا. كان جريرسون يؤمن بأن الفيلم التسجيلي يجب أن يكون له هدف تعليمى، وإذا وسعنا مصطلح التعليم لكى يشمل التعليم الاجتماعى والسياسى، فسوف نرى كيف أن هذه الأيديولوجيا تضم الفيلم الدعائى (وهو تعليم له غاية محددة). وسواء نظرنا إلى الأفلام البريطانية المدعومة خلال الثمانينيات، أو أعمال لينى ريفنشتال،

أو فرانك كابرا، أو الأعمال الأخيرة لجريرسون فى الهيئة الوطنية لسينما فى كندا، فسوف نرى سلسلة متصلة من هذه الفلسفة للسينما التسجيلية. وتقع الأفلام الممولة عن طريق هيئة أو شخص ما، والأفلام التعليمية، تحت هذا النوع من السينما التسجيلية، ولعل التعريف الأكثر دقة لهذه الأيديولوجيا للسينما التسجيلية ذات الرسالة.

الأيديولوجيا الثالثة أو "المسار" الثالث للسينما التسجيلية هو السينما التسجيلية الشخصية، والتى نربطها مع أعمال روبرت فلاهرتى مثل "نانوك من الشمال" (١٩٢٢). فعلى الرغم من أنه قام بالتصوير فى المواقع الحقيقية فى المنطقة القطبية الشمالية، فإن فلاهرتى صاغ الفيلم لكى يلائم رؤيته عن صراع الإنسان ضد الطبيعة. إن هذا الصراع الملحمى الرومانسى النبيل تكرر فى أفلام فلاهرتى حول الحياة فى جزر البحر الجنوبى، وجزر آران، وأنهار لويزيانا. كان فلاهرتى يختار موضوعات حقيقية، لكنه كان يعدها ويصورها ويختار شخوصها لكى تلائم نوقه، وليس تسجيل ما وجد فى هذه الأماكن النائية. وتلك هى طبيعة الفيلم التسجيلى الشخصى: إن طابعه شخصى، ويعتمد على رؤى صانع الفيلم وليس على الحقيقة الأنثروبولوجية فى الواقع الحقيقى.

وهذا التناول الخاص يتضح فى قلب فيلم لوى بونويل "أرض بلا خبز" (١٩٣٢)، وفيلم همفرى جينينجز "يوميات من أجل تيموثى" (١٩٤٥)، وفيلم بيتر واتكنز من نوع الدراما التسجيلية "قرية كالدوين" (١٩٦٤). لقد استخدم بونويل وجينينجز موضوعاتهما لتجسيد أفكارهما حول المجتمع والالتزام الذى يفرضه على أبنائه، أما واتكنز فقد استخدم موضوعاته لكى يجسد أفكاره عن القومية الاسكتلندية والإمبريالية البريطانية، تمامًا كما فعل فلاهرتى فى استخدامه قصة لويزيانا لكى يجسد أفكاره عن الطفولة والبراءة. وسوف نتحول الآن إلى الأعمال الحديثة فى مجال السينما التسجيلية الشخصية.

النقطة المناسبة للبداية هى تعريف الخصائص المحددة التى تميز السينما التسجيلية الشخصية عن السينما التسجيلية بشكل عام. أولاً هناك الطبيعة البصرية القوية لهذا النوع، فمعظم الأفلام التسجيلية يحكمها المضمون، على الرغم من أن البعد

البصرى مهم للفيلم التسجيلى الدعائى مثلما هو الحال عند ريفنشتال وجينينجز. فالفيلم التسجيلى الشخصى له جماليات بصرية بارزة، وكان لفلاهرتى أسلوب شاعرى مناسب لمعالجته لمادة الموضوع، ولبيتر واتكينز أسلوب يحاكى الواقعية يدعم جدية الرسالة فى أعماله، وفى حالة إيرول موريس، والذى سوف نتناول أفلامه بعد قليل، فإن الأسلوب غير مباشر على نحو واضح. وفى كل الحالات فإن الجمالية البصرية قوية لدرجة أنها تلفت الانتباه لنفسها بصرف النظر عن المضمون.

والصفة الثانية للفيلم التسجيلى هى استخدام مزيج من اللقطات التى تصور الواقع مباشرة، واللقطات التى تم الإعداد لها مسبقًا. ويمكن أن نجد مثالاً متطرفًا فى أعمال فلاهرتى وبيتر واتكنز، فكل فيلم واتكنز "إدفارد مونش" (١٩٧٤) معد مسبقًا، لكن تم تصويره كأنه لقطات من سينما الحقيقة، والأغلب أن يحتوى الفيلم على مزيج من اللقطات، مثل فيلم إيرول موريس "الخط الأزرق الرفيع" (١٩٨٨)، ويتم إخفاء الطريقة التى امتزجت بها هذه اللقطات، على الرغم من أن لقطات موريس المعدة تكون بالغة الأسلوبية (مثل مشهد قتل) حتى تبدو بوضوح غير تسجيلية. والمثال على القطات المتطرفة التى تمتزج مع اللقطات التسجيلية نراها فى فيلم جون كازافيتيس "ظلال" (١٩٥٩)، وفيلم جيللو بونتيكورفو "معركة الجزائر" (١٩٦٥)، وهما فيلمان معدان مسبقًا إعدادًا كاملاً للفيلم كله.

والصفة الثالثة للفيلم التسجيلى الشخصى هى استخدام المفارقة الساخرة، كما نرى فى فيلم لوى بونويل "أرض بلا خبز"، والأمثلة الأكثر معاصرة فى أفلام إيرول موريس وفيرنر هيرتزوج، واللذين سوف نناقشهما بعد قليل. لقد كان هيرتزوج شديد التأثر بالأعمال التسجيلية للسينمائى الأمريكى من الساحل الغربى ليس بلانك، الذى قام هو نفسه بتسجيل الطريقة التى يصنع بها هيرتزوج الأفلام فى فيلم "فيرنر هيرتزوج يأكل حذاءه" (١٩٨٠).

أما الصفة الأكثر قوة فى الفيلم التسجيلى الشخصى فهى صوت صانع الفيلم (دائمًا عبارة "صوت الفنان" تشير إلى وجهة نظر الفنان، وأسلوبه الخاص معًا – المترجم)،

وهذا الصوت يمكن تأسيسه مباشرة من خلال التعليق، أو يتولد من أسلوب بصرى مميز، أو باستخدام المفارقة التى تتولد من التناقض بين التعليق أو الموسيقى من ناحية والعناصر البصرية من ناحية أخرى، أو من مزيج من كل ما سبق. ومن الواضح أن تفرد الفيلم التسجيلى الشخصى ينبع من صوته المميز له، والذى يقف على أرض سياسية، مثل دراما بيتر واتكنز التسجيلية، أو أنه قد يلمح إلى ما هو سياسى لكى يؤكد على ما هو شخصى، مثل فيلم مايكل روبو "فى انتظار فيديل" (١٩٧٤)، أو قد يكون فيلماً شخصياً تماماً مثل فيلم هيرتزوج "شيطانى المفضل" (١٩٩٩) (فى عنوان الفيلم تورية، فبإضافة حرف واحد يصبح صديقى المفضل" - المترجم). وفى كل الحالات فإن الصوت يكون واضحاً إلى درجة أنه يطغى على الأهداف الموضوعية أو العامة للفيلم التسجيلى.

سوف نتحول الآن إلى الأفلام وصانعيها، ونبدأ مع فيلم هيرتزوج "شيطانى المفضل. لقد اشتهر هيرتزوج بأنه صانع أفلام درامية، مثل "أجويرى: غضب الرب" (١٩٧٣)، و"نوسفيراتو" (١٩٧٩)، و"فيتز كارالدو" (١٩٨٢)، و"فويتسك" (١٩٧٩)، وكلها من بطولة الممثل كلاوس كينسكى. وعلى الرغم من أن هيرتزوج صنع أفلاماً درامية وتسجيلية أخرى، فإن أشهر أفلامه كان مع كينسكى، وفيلمه "شيطانى المفضل" فيلم تسجيلى عن علاقته مع كينسكى. ولأن كينسكى مات عام ١٩٩١، فإن الفيلم مزيج من قصاصات من أفلام صنعها مع هيرتزوج، ولقطات تليفزيونية لبعض أدواره، ولقطات غير احترافية، فبالإضافة إلى مقتطفات من فيلم "عبء الأحلام" (١٩٨٣) التسجيلى الذى أخرجه ليس بلانك عن صنع فيلم "فيتز كارالدو". واللقطات المعاصرة تتألف من لقاءات مع اثنتين من النجمات اللاتى شاركن كينسكى بطولة أفلامه، وهما إيفا ماتيس بطلة فيلم "فوستيك"، وكلوديا كاردينالى بطلة فيلم "فيتز كارالدو"، كما يعود هيرتزوج إلى أماكن تصوير بعض أعماله مع كينسكى، مثل أمريكا الجنوبية فى فيلم "أجويرى"، وفيتز كارالدو، والنمسا فى فيلم "فوستيك"، كما يزور المنزل الذى استأجر فيه كينسكى غرفة عندما كان صبياً فى الثالثة عشرة من عمره.

وفيلم "شيطانى المفضل" لا يسجل سيرة حياة ممثل مهم، ولا يرسم له صورة جميلة، لكنه دراسة للعلاقة الصعبة، التى تكاد أن تكون مستحيلة، بين مخرج وممثل. هل كانا صديقين أم عدوين؟ هل كان كل منهما سببًا فى إطلاق موهبة الآخر، لذلك مجموع اشتراكهما أكبر من كل موهبة على حدة؟ هل الفيلم صورة للجنون على أنه عبقرية؟ أم أنه كل ذلك جميعًا؟

إن هيرتزوج لم يتساءل عن السبب الذى جذبه لموضوع غريب فى بقية أفلامه، مثل الدافع الديكتاتورى لجندى أسبانى على بعد ثمانية آلاف ميل من الوطن فى "أجويرى"، أو التصرف المجنون لسحب قارب فوق جبل حتى تحصل المدينة على ما يشعر البطل أنها تحتاجه: أوبرا، وذلك فى "فيتز كارالدو". إن من الواضح أن هيرتزوج نفسه منجذبًا إلى الجنون فى العبقرية، وإلى العبقرية فى الجنون - ونادرًا ما تناول مسألة الجنون بشكل مباشر، لكن ما يسيطر على أعمال هيرتزوج هو أن هناك سمة سحرية فى هؤلاء الذين يحاربون الطبيعة، والإنسان، وطبيعتهم الخاصة ذاتها، وذلك من أجل تحقيق أهدافهم. هل هناك ممثل أفضل لكى يختاره حتى يصور هذه السمات المعقدة والساحرة من اختيار كلاوس كينسكى؟

إن هذه الدراسة الشخصية للعلاقة بين مخرج وممثل أدت به إلى استنتاج أن كلاً منه وكينسكى كان يمثل "الأنا الأخرى" بالنسبة للآخر. لقد كانا يحتاجان بعضهما البعض لكى ينتج السحر الذى حققا به معًا خمسة أفلام. وعندما يعود هيرتزوج إلى الأماكن الجغرافية التى صنع فيه أفلامه مع كينسكى، نكتشف أنه على الرغم من أن هيرتزوج يتحدث عن كينسكى فإنه فى الحقيقة يتحدث عن نفسه ويكشف عنها، ويبدأ الفيلم كأنه يبدو لوحة للحالة الإبداعية للمخرج، التى تغذيها حرب وجدانية بينه وبين ممثله الأول كلاوس كينسكى، وتلك الحالة تشكل أساس حياة فنية عالمية عظيمة، والتلاعب فى الكلمتين فى العنوان : "شيطان" و"المفضل"، فإحداهما تتضمن المتعة والأخرى العذاب، هذا التلاعب يبدأ فى أن يأخذ مستويات من المعنى: هل كان هيرتزوج يعنى حالتين إبداعيتين تمثلان تناقضًا وفوضى، أم أنهما تمثلان تكاملاً وبناء؟ وأيًا كان الهدف،

فإن هيرتزوج يخلق مفارقة، فانتصار الشيطان الشخصى فى كل من الرجلين خلق فنًا عظيمًا.

وسواء كان الفيلم التسجيلى الشخصى كشفًا عن اللذات أو كشفًا اللذات، أو أنه ببساطة دعاية اللذات، فإن "الصوت" الخاص بالفنان مهم فى تجسيد رؤيته. وقليل من السينمائيين التسجيليين هم الذين يملكون صوتًا متفردًا مثل إيرول موريس، فهو يستخدم صوته بالعديد من الطرق لكى يكتشف أوجه الغرابة فى الشخصية الأمريكية، ففى فيلم "سريع ورخيص وخارج عن السيطرة" (١٩٩٨) يحتفى موريس بهذه الغرابة، وفى فيلم "السيد مَوْت" (٢٠٠٠) يبحث عما هو مأساوى فى الغرابة.

لفيلم "السيد موت" عنوان فرعى، هو "صعود وسقوط فريد إيه لويتشر جونيور"، وفى النصف الأول من الفيلم نرى لويتشر – ابن أحد العاملين فى السجن – يكبر فى ماساشويتس ويصبح خبيرًا فى أدوات الإعدام، وهو يشرح رسالته: أن يجعل الإعدام إنسانيًا، سواء كان بالكرسى الكهربائى أو الحقن بمادة مميتة. ويلمِّح لويتشر إلى اللمسة الخلاقة التى تجعل الموت سريعًا وفعالاً. إنه يبدو مثل مرشد سياحى ذى طبيعة قاتمة ومضطربة يقودنا إلى عالم الإعدام. ويتخذ لويتشر موقفًا "أنا ضدهم"،فـ"هم" تعنى مأمورى السجن، والموظفين الرسميين، والمحترفين الذين يكونون قساة وغير عاديين فى عقابهم للمحكومين عليهم بالإعدام، ووصفه الواقعى للرءوس التى تنفجر والعيون التى تجحظ مقصود لكى يدعم رسالته كبطل إنسانى بالنسبة للذين سوف يموتون ولعائلاتهم. وعندما يصف لويتشر نجاحه المهنى المتزايد، ونجاحه الشخصى، وزواجه، وهى الأمور التى تعنى جميعًا الفصل الأخير فى صعوده، يُدخل موريس لقطات بالأبيض والأسود مع لقطات بالألوان، ليوحى بمستويات من المعنى والواقعية. لا يمكن تفادى المفارقة المريرة الساخرة، فغرفة الإعدام مضاءة بشكل أسلوبى باستخدام إضاءة خلفية، والبطولة الزائفة هى نغمة هذا الجزء من الفيلم.

تدور أحداث المرحلة الثانية من الفيلم فى أواخر الثمانينيات، وتتناول طلب إيرنست زونديل، الكندى الذى ينكر وقوع أحداث الهولوكست، أن يدلى فريد لويتشر

بشهادته إلى صفه، والمهمة هى زيارة أوشفيتز وبيركينو لاستكشاف إذا ما كان الإعدام فى غرف الغاز حدث بالفعل هناك، وتتحول الزيارة إلى شهر عسل بالنسبة إلى لويتشر المتزوج حديثًا. ويتم تصوير الموقع بكاميرا محمولة على اليد بأسلوب سينما الحقيقة، وهناك لقطات تليفزيونية أرشيفية لمحاكمة زونديل الشهيرة فى تورونتو بسبب حملته لإنكار الهولوكست، وتتقاطع هذه اللقطات مع مقابلات تمت بعدها مع زونديل.

ولكى يجد لويتشر الدليل على تحقيقاته، فإنه يأخذ عينات كثيرة من الصخور فى المكان، الذى يفترض أنه غرف الغاز أو مكان مجاور لغرف الغاز. ويعود إلى ماساشو سيتس ويفحص هذه العينات ولا يجد أثرًا لغاز السيلكون المستخدم فى قتل نزلاء أوشفيتز، ويكتب تقريرًا يدعى فيه أنه لم يحدث قتل بالغاز فى أوشفيتز أو بيركينو، ويتم تقديم التقرير كدفاع عن زونديل فى محاكمته لإنكار الهولوكست.وتُجرى مقابلة مع المؤرخ ديفيد إيرفنج الذى ينكر الهولوكست، تصور قبول تقرير لويتشر فى دوائر محددة، خاصة النازيين الجدد فى أوربا وأمريكا اللاتينية. لكن القضاء الكندى يجد زونديل مذنبًا، ويقيم الحكم على أساس تقرير لويتشر. وخلال فترة قصيرة من شخص له إسهامات مفيدة فى المجتمع إلى شخص منبوذ، ففى البداية يتأثر عمله بسبب الدعاية السيئة تجاه معطيات شهادته كخبير، وفى الحقيقة أنه يصبح أضحوكة. وتفشل أعماله، ثم يفشل زواجه، وينتقل إلى غرب أمريكا على أمل استعادة نفسه، ولكنه فى النهاية يعانى من التدمير. إنه يظل يدافع عن تقريره الذى لم يتراجع عنه، وفى نهاية الفيلم نتركه على طريق فى مكان ما فى كاليفورنيا، شخصًا وحيدًا ومنعزلاً ويعانى من السخرية، وفى هذه المرحلة الأخيرة فقط من الفيلم يعود موريس إلى الأسلوبية.

إن صوت موريس يتركز على أداتين: الأولى مزيج من اللقطات الأسلوبية أو ذات الطابع الدرامى مع لقطات بأسلوب سينما الحقيقة، والثانية هى استخدام المفارقة الساخرة التى تتخلل بناء الفيلم. ومن خلال الحديث عن آلات القتل باعتبارها هدفًا إنسانيًا، فإن موريس يدمر الجدية التى يصور بها لويتشر، البطل، فى النصف الأول من الفيلم. ويستمر موريس فى المفارقة الساخرة عندما يقتطع لويتشر أجزاء من

الأسمنت المسلح فى الغرف الحجرية فى أوشفيتز، وهو جاد فى عمله، وسعيد بأنه بعيد عن الولايات المتحدة لأول مرة فى حياته.

وعلى الرغم من أن لويتشر يقضى شهر العسل، فإننا لا نراه أبداً مع زوجته، إنه يتصرف كطفل فى ملعب، لكنه ليس ملعباً، إنه أوشفيتز، حيث قُتل ثلاثة ملايين شخص. ويقل عنصر المفارقة الساخرة مع لويتشر لأنه يظهر شيئًا فشيئًا كشخص ساذج وليس خبيراً فى أى شىء، أما زونديل وإيرفنج فيظهران بارعين عليمين بما يقولان، ودون مفارقة ساخرة. إن لويتشر يبدو بجانبهما شخصاً أخرق كما كان بالفعل.

الموت والهولوكست، موضوعان ثقيلان، ومع ذلك قام موريس باختيار لويتشر لينظر من خلاله إلى موضوع الفيلم، إن لويتشر غريب الأطوار، لكن لأن موضوع فيلم "السيد موت" هو الموت فهو موضوع لا يثير الضحك، إنه مأساة إنسانية.

أما فيلم موريس "سريع، ورخيص، وخارج عن السيطرة" فيمثل احتفاء بغرابة الشخصية الأمريكية، والفيلم فى الأساس صورة لأربعة رجال متحمسين بخصوص أعمالهم، ولكل منهم مهنة غير عادية يتفانى فى أدائها. الأول: هو ديف هوفر مدرب الحيوانات، والثانى: جورج ميندانكا البستانى المتخصص فى تقليم وتشكيل الأشجار، والثالث: راى مينديز أخصائى فى حيوان الخُلْد، وأخيراً: رودنى بروكس مصمم الروبوت. وبالإضافة إلى حماسهم لأعمالهم، فإنه يربط بينهم علاقتهم بمملكة الحيوان، فالبشر الآليين الذين يصممهم رودنى تشبه حشرات كبيرة، ويشكل جورج الأشجار على هيئة حيوانات مثل الديناصور. وهناك بينهم شىء مشترك أيضًا وإن يكن أقل وضوحًا، وهو الإحساس باللعب، ففى حالة راى رودنى هناك عنصر طفولى فى حماسهما، بينما جورج وديف أكثر نضجاً فى تعاملهما مع عميلهما.

وعلى الرغم من أن التركيز الأهم فى الفيلم هو اللقاءات مع الأربعة رجال، بالإضافة إلى التجسيد البصرى لأعمالهم، فإن موريس يغزل خطين إضافيين فى القصة، الخط الأول هو القطع إلى مسلسلات سينمائية، مثل "ملك الأدغال" و"الأحياء الموتى فى الغلاف الجوى العلوى"، والمسلسل الأول من بطولة كلايد بيتى الذى اشتهر بأنه مدرب أسود

قبل وخلال حياته الفنية فى هوليوود، وفى هذا المسلسل يصارع بيتى الأسود وخصومه من البشر. أما الخط الثانى فهو لقطات من عالم السيرك، بدءاً من المهرجين واستعراضات الأسود حتى ألعاب الهواء (الترابيز)، وردود أفعال الجمهور تمثل أيضاً عنصراً بصرياً. إن هذين الخطين البصريين ينتميان إلى عالم التسلية والترفيه، يجذبان الجمهور الشاب، وكلاهما عن العلاقة الخطرة بين الطبيعة أو عالم الحيوان وبين الإنسان، وكلاهما عن أشخاص بالغين يمثلون أنهم بالغون، فهم أطفال فى جوهرهم.

ولهذا الفيلم أسلوب بالغ التميز، فبينما كان موريس يمزج سينما الحقيقة والأسلوب الدرامى فى فيلم "السيد موت"، فإنه يستخدم فى الأغلب لقاءات يتم تقديمها بأسلوب تسجيلى تقليدى. وتوازن المادة الفيلمية يمضى مما هو درامى (المسلسلات) إلى لقطات تكاد أن تكون بالغة الأسلوبية، فلقطات السيرك بشكل خاص تقدم باستخدام أوضاع وزوايا كاميرا مائلة، وسواء كان موريس يحاول تقديم فكرة عدم الاستقرار أو الخطر أو كليهما، فإنه يبتعد عن الواقعية فى لقطات السيرك. ويمكن قول الشئ ذاته عن لقطات معمل الروبوت، حيث يحاول موريس استخدام لقطات وجهة نظر تضفى "النزعة الإنسانية" على البشر الآليين. كما يستخدم أيضاً زوايا مائلة فى تصوير الحدائق المشكلة على هيئة حيوانات، واستخدام زوايا حادة وعدسات واسعة الزوايا"تضفى حياة على أشكال الحيوانات، كما تعطيها أيضاً صورة خطرة. وفى حالة الحيوانات الحقيقة، مثل حيوانات الخلد، والأسود، والنمور، فإن موريس يتعامل معها بأسلوب بصرى ذى نزعة طبيعية لكى يؤكد كونها أسيرة، وبالتالى فإنه يخلق معها تعاطفاً باعتبارها "ضحية" للإنسان، كما أنه يستخدم أوضاع الكاميرا، واختيار العدسات لكى يجسد إحساس هذه الحيوانات. والأسلوب يؤسس بشكل واضح لإحساس اللعب فى تصوير الواقع، كأنه يعادل حماس الشخصيات الأربع لأعمالهم، فإيرول موريس بدوره يشاركهم الحماس لعمله: صناعة الأفلام.

والتعارض بين المادة الفيلمية الدرامية من المسلسلات السينمائية، وبين المادة التسجيلية ليس تعارضاً كبيراً كما كان فى فيلم "السيد موت"، فمعالجة موريس للمادة

الوثائقية معالجة شديدة الأسلوبية لذلك فإنها تبدو منسجمة مع اصطناع لقطات المسلسلات بدلاً من أن تتعارض معها.

ومثل "السيد موت"، فإن المفارقة الساخرة كبيرة فى فيلم "سريع ورخيص وخارج عن السيطرة"، فكل شخص تتم معه المقابلة هو شخص ناضج، لكن موريس يختار أن يركز على بعد واحد من حياته كشخص كبير: مهنته وكيف ولماذا يقوم بها. ومثلما هو الحال مع فريد لويتشر فى فيلم "السيد موت"، فإن كل هؤلاء هو شخص ناضج، لكن موريس يختار أن يركز على بعد واحد من حياته كشخص كبير: مهنته وكيف ولماذا يقوم بها. ومثلما هو الحال مع فريد لويتشر فى فيلم "السيد موت"، فإن لكل من هؤلاء الرجال مهمة لا تتداخل مع الآخرين، إنه شخص وحيد يعمل فى مهنة غير عادية ترضيه وتشبعه إلى حد هائل. ولكن كما كان لويتشر فإنهم لا يضيفون شيئًا ذا قيمة للإنسانية، إنهم أشخاص هامشيون يكتسبون وضعهم من عملهم ذى الطبيعة الفردية ومن الإرادة الحرة. والمفارقة بمعنى ما أنه بصرف النظر عن المهمة التى اختارها كل منهم، فإن موريس ينظر إلى كل منهم باعتباره شخصاً يؤدى مهمة وهو فى الوقت ذاته ضحية لإرادته الحرة. وهذا لا يعنى أننى أبالغ فى تقييم موريس على أنه رجل يدعو للأخلاق من خلال السينما، لكن هذا هو ما يفعله بالفعل على أحد المستويات، وإحساسه بالمفارقة حول الإنسان والحيوان يقودنا فى هذا الاتجاه، وهو ما يؤدى بنا فى النهاية إلى مسألة صوت موريس.

يمكننا أن نقول: إن إيرول موريس يريد أن يستكشف الشخصية الأمريكية، وأنه يريد أن يتأمل أناسًا على هامش المجتمع، وأنه يريد أن يرى أوجه الغرابة فى هذا المجتمع. وإننى أعتقد أن موريس، مثل فيرنر هيرتزوج، ينظر إلى عالمه النفسى الخاص به، إنه يرى العجائب، والاختلافات، واللعب، والجوانب السلبية فى عنصر المبالغة، وتلك جميعًا هى التيمات التى يستكشفها فى شخصياته، وكل تلك الخصائص تجسد طريقة معالجته السينمائية. وبمعنى ما فإن أفلامه أدوات فحص: إلى أى حد يمكن أن أكون

مبالغًا قبل أن أعانى من مصير مثل مصير فريج لاوتشر؟ هذا هو المسار الإبداعى الذى سار فيه موريس، لقد اختار السينما التسجيلية كوسيط فنى خاص به، لكنه عالجه بطريقة تكاد تُبقى عليه تسجيليًا، وهذا هو إسهام موريس فى الفيلم التسجيلى الشخصى.

تغيرات فى استخدام التعليق

على الرغم من غياب التعليق تمامًا من سينما الحقيقة (على حسب تعريفها، فإن وجود التعليق فى الأنواع الأخرى من السينما التسجيلية يعتبر جزءًا من تكوينها. والتعليق - باعتباره أحد مستويات من الصوت (مع الحوار والموسيقى) - فإنه أداة بالغة القوة. وكما سوف نرى فى مناقشتنا لفيلم كليمان بيرو "يوم بعد يوم" (١٩٦٥) فى الفصل ٢٨، والمعنون "مونتاج الصوت والإبداع فى المجال الصوتى"، فإن للتعليق قدرة على تغيير معنى المادة البصرية. لقد كان الدور الكلاسيكى للصوت" هو تفسيره فى جوهره، ومنذ أن بدأ صناع الأفلام فى تنويع استخدامهم للصوت فقد أصبح من المفيد أن ندرس إمكانات التعليق، ثم ننتقل إلى الأمثلة الأحدث فى استخداماته.

ومن أجل تلخيص استخدامات التعليق، فإنه يمكننا أن نصف المعلق كمراقب، وكمحقق، وكدليل أو مرشد، وكمحرض، وداخل هذه التصنيفات العامة يمكن أن يكون المعلق موضوعيًا أو ذاتيًا، حميميًا أو متباعدًا، قاسيًا أو ساخرًا، شابًا أو عجوزًا، مهنيًا أو حكاءً للنوادر. وكل اختيار سوف يؤثر على إدراكنا ومعايشتنا للفيلم، وبالتالى فإن على صانع الفيلم أن يتخذ قرارًا حول الكيفية التى يريدنا بها أن نعايش الفيلم.

المعلق كمراقب

يفترض المعلق بوصفه مراقبًا أن مهمته هى أن يصحبنا فى جولة فى المكان، أو حول الشخصية، أو الفكرة. وقد يكون موقعه كخبير، أو مرافق، أو شخص يكتشف معنا لأول مرة مادة الموضوع، وهذا المفهوم الأخير اشتهر مع أفلام مايكل روبو،

السينمائى الأسترالى الذى صنع أفلامًا للهيئة القومية للسينما فى كندا طوال عقدين. إن روبو نفسه يصبح شخصية من شخصيات أفلامه، فهو مشارك ومراقب معًا، وكانت تلك هى معالجته فى فيتنام فى فيلم "فى انتظار فيديل" (١٩٧٤)، وفى باريس فى فيلم "أطفال سولجنستين... يصنعون الكثير من الضجيج فى باريس" (١٩٧٩). ومن ناحية التيمة فإن لكل فيلم مادة موضوع ثرية: آثار الحرب ونوعية الحياة بالنسبة للمنفيين الذين يحاولون الحياة فى فيتنام، واللقاء المحتمل بين رأسمالى وسياسى من كندا، وبين الرئيس فيديل كاسترو، والتيارات الثقافية لمدينة تعنى فيها الأفكار كل شيء.

إن روبو عبقرى فى ملاحظته، فمن أجل شخصنة مادة معقدة وفى الوقت ذته اكتشاف هذه المادة، فإن روبو يضع نفسه فى مكان المراقب الفضولى الذى لم يتخذ قرارًا بعد، إننا نعلم أن تجاربه سوف تشكل آراءه ووجهات نظره، وعندما يتصرف كدليل أو مرشد فإنه يعالج المادة وهو يكتشفها، إنه يبدو أحيانًا ساذجًا، وفى أحيان أخرى متشككًا، ويفسح لنا الطريق إلى مادة كانت سوف تكون صعبة على المتفرج إذا اتخذ معالجة أخرى. ودوره كمراقب يجعل أفلامه التسجيلية ممتعة وأخف ظلاً.

أما فيلم "الطيار المقاتل" (٢٠٠٠) لأمير بارليف فهو لا يقل طموحًا عن أعمال روبو، لكن معالجته تقوم على استخدام مراقب يصور الفيلم، وفيلم "الطيار المقاتل قصة اثنين من التشيك الذين نجوا من الهولوكست، وهما يان فاينر وأرنوست لوستيج، ويصور بارليف عودتهما المعاصرة إلى تشيكوسلوفاكيا من أجل تعقب آثار هروب فاينر خلال الحرب العالمية الثانية. إنهما يسافران من تشيكوسلوفاكيا إلى كرواتيا ثم إلى إيطاليا، حيث سُجن فاينر باعتباره أجنبيًا غير مرغوب فيه، ثم هرب من إيطاليا ليلتحق بالقوات الجوية البريطانية حيث اشترك مع الحلفاء فى قصف ألمانيا. ويقطع بارليف هذه المادة مع لقطات أرشيفية تاريخية بالإضافة إلى صور فوتوغرافية عائلية لفاينر. أما أرنوست لوستيج، صديق فاينر كما كان رفيقًا من الذين نجوا من الهولوكست، فيقوم بدور المراقب فى الفيلم.

ولأن لوستيج كاتب، فإنه يحاول تفسير تصرفات فاينر طوال الرحلة. إن فاينر الطيار المقاتل الذى يشير إليه عنوان الفيلم، رجل أفعال لا أقوال، والرحلة تثير مشاعر عميقة وجراحًا عديدة: فقدانه المأساوى لأمه فى معسكر اعتقال فى تشيكوسلوفاكيا، والحقيقة المفزعة عن انتحار أبيه فى كرواتيا فى عام ١٩٤٢ بينما كان فاينر يقيم معه، إن الأب ينتحر حتى يتيح لفاينر الشاب أن يسافر إلى الغرب، دون أن يعوقه أب عجوز غير قادر. ويحاول لوستيج أن يصوغ بالكلمات مشاعر فاينر، لكن فاينر يتمرد عليه، فالكلمات تقلل من قدرته على التوائم والتماسك والاستمرار، فينفصل عن، لوستيج وبالتالى فإنه يخرج من الفيلم.

والمهم فيما يخص لوستيج كشخصية وكمراقب هو أن التناقض بين الرجلين يسمح للمتفرج أن يشعر بآلام رجل يرفض أن يرى نفسه كضحية. إن فاينر يرى نفسه كمقاتل، إننا نرى هذا الجانب فيه، ولكن بفضل وجود أرنوست لوستيج كمراقب فإننا نشعر أيضًا بعمق المآسى فى حياته، وبسبب هذا التناقض فإنه يصبح شخصية تثير إعجابًا أكثر.

المعلق كمحقق

يتضمن التحقيق هدفًا: وهو الوصول إلى فهم قضية أو شخص بواسطة التحقيق، والنتيجة تكون فيلمًا تسجيليًا له رسالة. وعلى عكس فيلم القضية السياسية أو الاجتماعية، فإن الفيلم التسجيلى من نوع التحقيق لا يحاول أن يثير قضية، وهو بالتالى لا يسعى على الإطلاق للجدل.

فى فيلم "أنشودة جاك الهائم على وجهه" (٢٠٠٠) تحاول آليانا إيليوت أن تفهم أباها، المغنى جاك إيليوت. وهى تمزج بين أفلام الفيديو العائلية، واللقطات الأرشيفية، والمقابلات المعاصرة، ورحلة غنائية تجرى حاليًا، وبذلك فإنها تسعى إلى معرفة رجل لم تعرفه أبدًا، وهذا الرجل هو أبوها. إنها تتأمل حياته المهنية والشخصية، وبذلك فإنها قد تجد المفتاح الذى يربطها بالرجل المراوغ الأكثر أهمية فى حياتها. لقد طلق أبوها أمها

عندما كانت آليانا طفلة صغيرة، وهى الآن، بعد خمس سنوات من دراسة السينما، تريد أن تتواصل من جديد مع أبيها، وصنع فيلما عنه هو الوسيلة المنطقية لتحقيق هذه المحاولة.

كان جاك إيليوت ابن طبيب يهودى فى بروكلين، وقرر أن يكون راعى بقر ليصبح فى النهاية مغنيًا لأغنيات رعاة البقر. وعاش إيليوت وغنى مع وودى جوترى فى الخمسينيات، وعندما تزايدت شهرته شكّل تأثيرًا قويًا على بوب ديلان فى الستينيات، لكنه أصبح رجلاً منسيًا فى السبعينيات، ليعاد اكتشافه بعد عشرين عامًا بسبب أن الرئيس بيل كلينتون كان من معجبيه. إن آليانا إيليوت تحاول أن تفهم السبب وراء حياة أبيها الفنية، فقدانه الطموح، وطريقته غير المنظمة تجاه حياته الفنية، وحياته الشخصية التى تعج بالفوضى بما فى ذلك زواجه من أربع زوجات. لكنها فى النهاية ترى أن جاك إيليوت رجل يجد الراحة وهو يغنى على خشبة المسرح، إنه مغنى عظيم لكنه أب سيئ. وعلى الرغم من أنها لا تبدو وقد وصلت إلى فهم أعمق لعلاقتهما، فإنها صنعت فيلم تكريم لفنان يمثل مرحلة انتقالية فى الموسيقى الشعبية، لقد كان الرجل الذى يتوسط مرحلتى جوترى وبوب ديلان.

يبحث راى موللر أيضًا عن الفهم فى فيلمه "الحياة المرعبة المدهشة للينى ريفنشتال" (١٩٩٥). كانت لينى ريفنشتال من الشخصيات العملاقة فى تاريخ السينما، وهى موضوع الفيلم. إنه موللر يجرى معها مقابلات وقد أصبحت فى التسعين من عمرها، وفى العديد من الأماكن التى صورت فيها أفلامها، وبالطبع على طاولة المونتاج أيضًا. كما يجرى معها مقابلات فى العديد من الأماكن فى برلين، ويتداخل مع هذه المقابلات قصاصات من أفلامها، الفيلمين الأكثر أهمية لها "انتصار الإرادة" (١٩٣٥) و"أوليمبيا" بجزئيه (١٩٣٨).

إن هدف موللر يتجاوز رسم صورة لصانعة أفلام، إنه يريد أن يعرف كيف كانت متورطة مع الحزب النازى، وهتلر، وأهدافه، إنه يريد أن يضع فكرة تحت الاختبار: إلى أى مدى كنت تعلمين وما هو قدر مسئوليتك التى تتحملينها لتصنعى أفلامًا للنازيين؟

هذه هى المسائل التى عاد إليها موللر فى فيلمى ريفنشتال المهمين، وأيضًا فى الخطاب الذى كانت فيه ريفنشتال تؤيد هتلر عندما كتبته له فى بدايات الأربعينيات. وهو يعود أيضًا إلى هذه الأسئلة عندما يتناول جلسات التحقيق التى أجراها الحلفاء مع ريفنشتال بعد الحرب (حيث برئت ساحتها)، وهو ما وضع نهاية لحياتها السينمائية، ومحاولاتها لاستعادة سمعتها حتى زمن صنع هذا الفيلم. ومن أجل هذا الهدف تدعى ريفنشتال أن أهدافها كانت فنية وليست سياسية، وتقول إنها لو كانت تعلم بمصير اليهود والأقليات المضطهدة الأخرى فقد كانت ستغير مشاعرها. إنها لا تنكر أبدًا ما فعلته، لكنها تأسى على المعاناة التى عاشتها خلال الخمسين عامًا الماضية.

لا يصل موللر إلى استنتاج، لكن بحثه المتواصل يطرح الأسئلة المهمة حول الفن والأخلاق. إنه يتركنا – نحن المتفرجون – بالاستنتاج الذى نريد أن نصل إليه.

المعلق كدليل ومرشد

إذا كان المحقق يبحث عن الفهم، فإن المعلق كدليل يملك بالفعل هذا الفهم، وخلال التعليق يساعدنا على أن نفهم. ويمكن استخدام أكثر من دليل حتى يكتسب الفهم عدة مستويات، يكون الأول فى العادة على المستوى الذهنى، ثم على المستوى العاطفى والوجدانى. ويستخدم مارك جوناثان هاريس أكثر من دليل لكى يجعلنا نندمج مع فيلميه اللذين فازا بالأوسكار: "الطريق الطويل إلى الوطن" (١٩٩٧) و"بين أذرع الغرباء" (٢٠٠٠).

فيلم "الطريق الطويل إلى الوطن" قصة الناجين من الهولوكست، بدءًا من نهاية الحرب فى عام ١٩٤٥ حتى ميلاد دولة إسرائيل فى عام ١٩٤٨، إنها قصة أناس عاشوا فى معسكرات هتلر واستمروا على قيد الحياة، ليكتشفوا أنهم لا يستطيعون العودة إلى أوطانهم السابقة، فالكثيرون من الذين يعودون لقوا مصرعهم، لذلك تحولت آمالهم تجاه الغرب وإلى فلسطين، وكان الانتداب البريطانى يقوم بالهجرة إلى فلسطين،

مما أدى إلى اضطرابات مدنية أخيراً بإلغاء الانتداب، والتقسيم لفلسطين الذى رعته الأمم المتحدة بوطن لليهود ووطن آخر للعرب، وينتهى الفيلم بميلاد دولة إسرائيل، بما يتضمن أن الباقين على قيد الحياة من الهولوكست وجدوا وطناً فى إسرائيل.

إن هذا الملخص يقدم هيكل الفيلم، فكيف استخدم صانع الفيلم التعليق لكى يشكل السرد ويمنحه عدة مستويات؟

فى البداية، ولكى يعطى هاريس نوعًا من الوحدة لمجمل السرد، فإنه يستخدم الدليل أو المرشد الكلاسيكى الذى يعطينا المعلومات ويشرح سياسات السياسات التى اختارها الرئيس ترومان لكى يدعم الهجرة اليهودية الأولى، ويدعم دولة إسرائيل ضد نصيحة وزارتى الخارجية والدفاع. كما أن المعلق يعطى تفاصيل قصة مذبحة كليشى فى عام ١٩٤٦ ضد ٤١ يهودياً عادوا إلى وطنهم فى بولندا بعد الحرب. وهذه النقاط السردية - حيث تكون هناك حاجة لمادة بصرية لتجسيد القضية - يتم شرحها بواسطة المعلق الرئيسى، والتاريخ هو المسئولية الأساسية للمعلق، وهذا التعليق يقرأه الممثل مورجان فريمان.

وأما المعلقون الآخرون فهم أكثر اقتراباً من الطابع الشخصى، وهنا تعطى المذكرات والخطابات واليوميات التاريخية لفترة مابين ١٩٤٥-١٩٤٨ الطابع العاطفى للسرد. إن هؤلاء المعلقين - الذين يقوم كل منهم بدور الدليل المرشد - ناجون من الهولوكست، وجنود أمريكيون من الذين حرروا المعتقلين فى المعسكر، وحراس قاموا بحراسة المعسكر والإشراف عليه بمن فيهم القائد الجنرال جورج باتون، وهم يقدمون وجهات نظر عميقة للحالات الوجدانية للناجين أو الذين قاموا بالتحرير، ويتم هنا استكشاف عن طريق هؤلاء المعلقين لحالات اليأس، والفقدان، والأمل ، والمستقبل، وكل مستويات المشاعر والوجود الإنسانيين. وفى العادة فإن ممثلين يُستخدمون لتجسيد هذه الأجزاء من التعليق، والتى تأخذ طابع الاعترافات. والتعليق هنا يعتبر "لقطة قريبة صوتية" تضفى العاطفة على اللقطات الأرشيفية. وهناك أيضاً لقاءات، مع الناجين بمن فيهم الحاخام الأكبر لإسرائيل، وحاخامان أمريكيان كانا مهمين فى مساعدة الناجين،

ومتطوع أمريكى ساعد اليهود على الهروب بشكل غير قانونى من أوربا إلى فلسطين، وكلارك كليفورد الذى عمل بشكل دبلوماسى لصالح الرئيس ترومان.

(ملاحظة للمترجم: لا يملك المرء هنا إلا أن يلاحظ أن الفيلم تجاهل القضية الرئيسية، وهى إذا كانت أوربا، والغرب بشكل عام، قد ارتكبا جريمة فى حق اليهود "الأوربيين"، فلماذا يأتى الحل على حساب الفلسطينيين؟ إن "هجرة" اليهود من أوربا ليست فى جوهرها إلا تأكيداً على أنه "طـرد" لليهـود من أوطانهم، وتأكيداً على موقف العداء لليهود من جانب الغرب، هذا العداء الذى أسقطوه على العرب الذين سُرقت أوطانهم!!).

إن فيلم "الطريق الطويل إلى الوطن" يستخدم مستويات متعددة من المعلقين الذين يقومون بدور الدليل عبر التاريخ المعقد لهذه الفترة، وعبر الاضطراب الوجدانى فيها. ويستخدم هاريس نفس الاستراتيجية فى التعليق فى فيلم "بين أذرع الغرباء"، لكنهم معلقون ذوو طابع أكثر شخصية ويظهرون أيضًا أمام الكاميرا، وهم أبناء "حركة الأطفال المهاجرين" (مهمة الإنقاذ التى حدثت قبل شهور من اندلاع الحرب العالمية الثانية، لإيواء أطفال يهود فى بلدان أوربية مختلفة – المترجم). لقد أصبحوا الآن بالغين بعد خمسين عاماً من تجربة الصدمة خلال سنـوات الحرب. تبدأ القصة فى عام ١٩٣٣ بصعود هتلر إلى السلطة فى ألمانيا، وكانت التغيرات فى ظل النازية بالنسبة للأطفال تغيرات مرهفة وأحيانًا كانت غير واضحة، لكن كل شئ تغير مع مذبحة نوفمبر عام ١٩٣٨، "ليلة الكريستال" أو الزجاج المحطم. وعلى إثرها نُهبت أعمال اليهود فى ألمانيا والنمسا والمنطقة الغربية من تشيكوسلوفاكيا التى يسكنها سكان من أصل ألمانى، كما حُرقت المعابد اليهودية، وأُضطهد اليهود وضُربوا وقُتلوا، ومات العديدون منهم. وكانت تلك نقطة تحول بالنسبة لليهود فى ألمانيا.

وفى أعقاب ذلك حاول اليهود مغادرة ألمانيا، لكن تأشيرة خروجهم إلى البلدان الأخرى أكثر صعوبة. وقررت بريطانيا قبول أكبر عدد ممكن من الأطفال من ألمانيا، وكان الشرط أن يكونوا أقل من سبعة عشر عاماً، ولابد من دفع خمسين جنيهاً إسترلينياً،

وموافقة عائلة بريطانية على استقبالهم. بدأ تنفيذ هذا البرنامج فى ديسمبر عام ١٩٣٩، وكان معروفًا باسم "حركة الأطفال المهاجرين" والتى ضمت أطفالاً من ألمانيا والنمسا وتشيكوسلوفاكيا.

يحكى فيلم "بين أذرع الغرباء" قصة هذه الحركة، ويتتبع عشرة أطفال من الذين ضمتهم، وكانت المادة البصرية فى الفيلم هى اللقطات الأرشيفية، والأفلام العائلية المنزلية، والصور الفوتوغرافية.

كان هناك فى فيلم "الطريق الطويل إلى الوطن" معلق رئيسى يشرح التطورات التاريخية، وهو هنا فى فيلم "بين أذرع الغرباء" تعليق تقرأه جولى دينش، ويقدم معلومات عامة، ويمثل مسار الدليل أو المرشد فى السرد الفيلمى، كما يستخدم هاريس المشاركين العشرة ليحكى كل منهم قصته، والذين يشملون ست نساء وأربعة رجال، خمسة من ألمانيا وثلاثة من النمسا وواحد من تشيكوسلوفاكيا وبولندا، وهذا الأخير كان فى ألمانيا فى عام ١٩٣٩. وتركز قصصهم على حياتهم قبل عام ١٩٣٨، ثم ليلة الكريستال، ورحيلهم عن آبائهم، وعملية النقل ذاتها، والحياة فى بريطانيا، وبالنسبة للشاب القادم من بولندا قصة انتقاله إلى السينما ثم عودته ليلتحق بالجيش ، ثم عودة بعض الأطفال إلى بعض الآباء الذين ظلوا على قيد الحياة، أو تجربة أطفال آخرين عندما عرفوا بموت آبائهم، وحياتهم بعد تجربة هجرة الأطفال كلها. وما يتضح من قصصهم أن تلك الحركة أنقذت آلافًا من الأطفال، لكنها تركت على نفوسهم ندوبًا، وبمعنى ما فإنها تركت تأثيرًا بالغًا على حياتهم.

ويقدم التعليق فى الفيلم نقاطًا متعددة للدخول إلى هذا الحدث التاريخى المعقد. وباستخدام التعليق الرسمى العام من أجل المعلومات التاريخية، وتعليق المشاركين لتقديم تجربتهم الشخصية، خلق هاريس مداخل متعددة إلى السرد، فالخطوط المعلوماتية والعاطفية تنبع من مستويين للسرد. وعلى الرغم من أن المعلقين يقفون أمام الكاميرا فى فيلم "بين أذرع الغرباء"، فإنهم يقومون بوظيفة مماثلة لقراءة الخطابات واليوميات

والمذكرات فى فيلم "الطريق الطويل إلى الوطن"، تلك الوظيفة هى إضفاء الطابع الشخصى على حدث تاريخى معقد، ومنح أصداء عاطفية لحادث الهولوكست الذى قد تطغى عليه الإحصائيات والأرقام أحيانًا. وباستخدام العديد من المعلقين للقيام بدور المرشد أو الدليل، فإن هاريس ينقلنا إلى اللب العاطفى للقضية التى نبدأ فى فهمها.

المعلق كمحرض

للمحرض هدف محدد فى السينما التسجيلية: الدعوة للتغيير. وقد تكون طبيعة التعليق مباشرة أو تحمل مفارقة ساخرة، لكن الهدف يبقى واحدًا فى الحالتين. لقد كان جوستين شابيرو وبى زد جولدبيرج مباشرين تمامًا فى فيلمهما "وعود" (٢٠٠١)، فهما يريدان أن يسهم طفلهما فى إمكانية السلام فى الشرق الأوسط، ويقوم جولدبيرج بالتعليق، سواء أمام الكاميرا أو بعيدًا عنها.

تم تصوير الفيلم فى إسرائيل فى الضفة الغربية بين عامى ١٩٩٧ و١٩٩٩، ويتتبع ثمانية أطفال، أربعة إسرائيليين وأربعة فلسطينيين. ويتضمن الأطفال الإسرائيليون طفلاً من أبناء اليهود المتطرفين، وآخر من مستوطنة إسرائيلية فى الضفة الغربية، واثنين من التوائم حفيدين لناجين من الهولوكوست، وبهذا المعنى فإنه يتم تمثيل كل الطيف السياسى من الليبراليين وحتى المحافظين. وبين الأطفال السياسيين يمتد الطيف من المقيمين فى المخيمات، ويشملون طفلة صغيرة، بينما الباقون من الصبيان. وشابيرو وجولدبيرج مهتمان بمواقف الأطفال تجاه بعضهم البعض. والفيلم يضم عائلاتهم ولكن بمعنى محدود، فالجزء الأكبر من الفيلم يركز على الأطفال وحدهم. ويجمع الفيلم فى الجزء الأخير التوأمين الإسرائيليين مع الطفلة والطفل من مخيم الضفة الغربية، والسؤال هو: إذا ما كان الأطفال قادرين على تمضية فترة ما بعد الظهيرة معًا، إنهم يفعلون ذلك، لكن عندما يعود صانعا الفيلم للقائهم بعد عامين نعرف أنهم لم يتصلوا ببعضهم البعض، وازدادت مواقفهم تصلبًا.

حاول المخرجان فى فيلم "وعود" تصوير تعقيد وعمق المواقف المتعارضة فى الشرق الأوسط بين الإسرائيليين والفلسطينيين، كما أنهما يحاولان القول - من خلال بناء الفيلم، أن المسألة تبدأ مع الجيل التالى، يجب أن نجمعهما معًا إذا كان هناك أمل فى السلام فى المنطقة. والمعالجة المباشرة للمخرجين هى التحريض العاطفى على المحاولة.

(ملاحظة للمترجم: طبقًا للعرض والتحليل اللذين قدمهما مؤلف الكتاب هنا، فالفيلم يردد الزعم القائل بأن جذور الصراع "نفسية"، مع تجاهل الجذور السياسية التى لا يمكن أن تغيب عن وعى أى مراقب منصف، ومن هذه الجذور تآمر الغرب لزرع "مستوطنة" إسرائيل فى المنطقة، وسرقة وطن الفلسطينيين. هل من الممكن أن تتخيل أن "فنانًا" بمعنى الكلمة لا "يرى" التناقض بين صاحب أرض يعيش فى مخيم، وسارق الأرض يصنع منها مستوطنة؟! وعن أى جيل قادم يتحدث؟!).

أما فيلم رون مان "الحشيش" (٢٠٠٠) فيأخذ معالجة مختلفة، فالفيلم استكشاف لموقف الأمريكيين تجاه الماريجوانا منذ الثلاثينيات حتى التسعينيات، ويتم فى الفيلم دراسة مواقف الحكومة والشعب. والخط المعلوماتى هو تعقب تاريخ الماريجوانا فى الولايات المتحدة، منذ دخولها عبر العمال المكسيكيين المهاجرين فى بداية القرن العشرين وحتى الوضع الراهن، باعتبار الماريجوانا مخدرات تجرمها الحكومة وتنفق المليارات من الدولارات للقضاء عليها. أما الخط الدرامى فهو سرد كيفية ارتباط الماريجوانا بالأخطار التى تهدد المجتمع. لقد كانت فى البداية مرتبطة بالأجنبى الغريب (المكسيكيين)، ثم بالأقلية التى اتخذت ككبش فداء (مجتمع الزنوج)، وبعد ذلك بالأمراض العقلية وآثارها، ثم بإدمان الهيروين وأخيراً بفكرة "عدم تحقيق ذاتك" أو بكلمات أخرى عندما يعتبرونك "عالة على المجتمع". والحكومة - من خلال رئيس المكتب الفيدرالى لمكافحة المخدرات منذ عام ١٩٣٠ وحتى الآن - شنت هجومًا قويًا لتجريم الماريجوانا، ورئيس هذا المكتب هارى جيه أنزلينجر جعل ذلك مهمته الشخصية للقضاء على الماريجوانا، على الأرض الأمريكية. وعلى الرغم من وجود شخصيات قوية،

مثل العمدة فيوريللا لاجوارديا فى نيويورك، الذى يرعى دراسات علمية لتقييم هذا المخدر، فإن الحكومة مستمرة طوال خمسة وأربعين عامًا فى الهجوم على المخدر والذين يتعاطونه، ومع ذلك فإن تكاليف هذه الحرب تزداد كما يزداد عدد المتعاطين. وفى عام ١٩٧٧ حاول الرئيس الأمريكى جيمى كارتر أن يحذف تجريم هذا المخدر لكن محاولته باءت بالفشل، ومع ذلك فإن هناك عددًا من الولايات توقفت عن تجريم متعاطى الماريجوانا، ولكن حتى نهاية القرن العشرين ظل تعاطيها نشاطًا إجراميًا من وجهة نظر الحكومة الفيدرالية.

وفيلم "حشيش" تحريض على تغيير القانون، وعلى الوقوف فى صف المعرفة العلمية حول المخدر. والفيلم يأخذ موقفًا معارضًا للقانون، ولكى يجسد هذا الموقف فإن المخرج رون مان يستخدم وودى هارلسون كمعلق، وهو ممثل ذو سمعة ليبرالية وبراعة فى تصوير الشخصيات المضادة للمؤسسات التقليدية. ومع ذلك فإن المستوى الأعلى للتحريض يأتى من المادة البصرية، إن مان يستخدم لقطات أرشيفية من أفلام معادية للماريجوانا تطرح السؤال التالى: هل الماريجوانا تهديد أم خطر؟"، وتتزايد القصاصات الفيلمية تطرفًا وميلودرامية فى تصويرها للجنون، والاغتصاب، وجرائم القتل التى تعقب استخدام الماريجوانا، فالمفارقة الساخرة والتحريض إذن ينبعان أساسًا من المادة البصرية. لكن التعليق تحريضى أيضًا فى استخدامه للغة، فيوصف المكسيكيون بأنهم قتلة يجمدون الدم فى العروق، ويوصف أنزلينجر بأنه "مكافح للمخدرات" و"إنجيلى القانون والنظام"، أما العمدة لاجوارديا فهو "متشكك فى مزاعم الحكومة" حول الماريجوانا. إن أنزلينجر يتم تصويره باعتباره شرير الفيلم، أما العمدة لاجوارديا فهو البطل متفتح العقل، وهذه الطريقة فى التصوير تمتد إلى الرؤساء نيكسون وفورد وريجان ومعارضتهم للماريجوانا، وحركة الشباب، وحركة إيقاف تجريم المخدر باعتبارهما من الأبطال. وعلى الرغم من أن التعليق أكثر هدوءًا من المادة البصرية، فإنه يدافع عن تغيير قوانين الماريجوانا فى الولايات المتحدة، وهذا هو تحريض التعليق فى فيلم "حشيش".

خاتمة

تتضمن التغيرات فى التعليق ثراء حافظ على حيوية الفيلم التسجيلى والسينما التسجيلية. ومع ذلك فإن من المهم أن نفهم أنه إذا كانت هناك أنماط فرعية داخل الفيلم التسجيلى، فإن ابتكارات التكنيكات مثل التعليق، بالإضافة إلى حركة الكشف عن "صوت" صانع الفيلم التسجيلى، هى المسئولة عن الحفاظ على حياة السينما التسجيلية باعتبارهما مركزًا مهمًا للابتكار، مثلما كانت فى العشرينيات والثلاثينيات والخمسينيات.

(٢٣)

ابتكارات فى السينما التسجيلية

الجزء الثانى

يمثل فيلم "فهرنهايت ١١/٩" (٢٠٠٤) لمايكل مور خطًا فاصلاً فى تاريخ السينما التسجيلية. فعلى أحد المستويات، وبإيرادات بلغت حوالى ٢٠٠ مليون دولار، فى دور العرض والعروض من خلال القنوات الأخرى، فإن هذا الفيلم هو أكثر الأفلام التسجيلية فى نجاحه التجارى فى كل تاريخ السينما، وهى إيرادات نافست الأغلبية الساحقة للأفلام الدرامية التى عرضت فى عام ٢٠٠٣. وعلى مستوى آخر فإن الفيلم يمثل علامة فى استخدام القيم الدرامية والترفيهية على النقيض من الأفلام التعليمية والمعلوماتية التى ترتبط فى العادة بالسينما التسجيلية. ومن المؤكد أنه لم يكن الفيلم الأول فى هذا الجانب، لكنه كان ببساطة الفيلم التسجيلى الذى حصل على الاهتمام بسبب ذلك.

إن المجالات الأخرى فى وسائل الإعلام، خاصة نشرات الأخبار التليفزيونية، قد لطفت من معالجتها للأخبار، كما تبنت قيمًا "ترفيهية"، وفى الوقت ذاته فإن الدراما التليفزيونية وقطاعًا من الأفلام الروائية تبنت قيمًا "تسجيلية معلوماتية"، ويشهد على ذلك تليفزيون الواقع، وتزايد المعالجة التسجيلية فى حلقات "القانون والنظام" و"سى إس آى" (التحقيق فى مسرح الجريمة). وفى هذا الفصل سنتناول هذا الاتجاه إلى القيم الترفيهية فى السينما التسجيلية. هل هذا اتجاه جديد؟ هل يمثل تقدمًا أم تراجعًا؟

لكى نضع مثل هذه الأمثلة فى سياقها، فإن من المهم الاعتراف بأن الفيلم التسجيلى غازل القيم الترفيهية والدرامية منذ بدايته الأولى. وإذا استخدمنا دزيجا فيرتوف "الرجل مع الكاميرا السينمائية" (١٩٢٩) كنقيض للقيم الدرامية فى السينما التسجيلية، فسوف نلاحظ أن فيلم فيرتوف لا يحتوى على شخصية رئيسية بالمعنى التقليدى، وليس هناك خصوم، ويبدو أنه لا توجد حبكة، وإنما معالجة لشريحة من الحياة خلال يوم فى حياة مصور سينمائى، ويوم فى حياة مدينة.

ويمثل فيرتوف الذوق الكلاسيكى لسينما الحقيقة، الذى عاود الظهور فى السينما المباشرة فى انجلترا، وسلسلة الكاميرا الخفية. فى كندا وفى الأفلام الأمريكية لفريد وايزمان والأخوين مايسلز. لكن هناك رؤى تسجيلية أخرى نبعت من أعمال روبرت فلاهرتى وجون جريرسون، اللذين عملا فى الفترة الزمنية لفيرتوف ذاتها. وفى حالة روبرت فلاهرتى تم تطبيق رؤية رومانسية على حياة الإسكيمو فى القطب الشمالى، وفى فيلم "نانوك من الشمال" (١٩٢٢) قام نانوك بشق طريقه فى الحياة ببطولة رغم صعوبة الحصول على طعام ومأوى فى أقسى البيئات فى العالم. كما أن جريرسون طبّق أهدافه الإنسانية البطولية على علاقات العمل وعلى تسليم البريد فى فيلم "بريد الليل" (١٩٣٦)، وفى كل من هذين الفيلمين استخدمت الأفكار الدرامية لدعم الموضوع التسجيلى.

لقد استخدمت هذه الأفكار أيضًا بشكل أكثر وضوحًا فى فيلم لينى ريفنشتال "انتصار الإرادة" (١٩٣٤)، وسلسلة أفلام فرانك كابرا "لماذا نحارب" (١٩٤٢-١٩٤٤). وفى فيلم ريفنشتال، يقوم أدولف هتلر بدور البطل الذى يأتى من مكان ما من فوق السحب لكى ينقذ الأمة، وأدولف هتلر هو نفسه الذى يقوم بدور الخصم أو الشرير فى فيلم كابرا "فرق تسد" (١٩٤٣).

بل إن كابرا يستخدم المادة الفيلمية من فيلم ريفنشتال كجريدة سينمائية، ومادة فيلمية من أفلام هوليودية لكى يصور كيف كان هتلر شخصًا مخادعًا منافقًا.

واستخدم آلان رينيه استراتيجية درامية لكى يضع جانبًا إلى جنب لقطات ملونة لأوشفيتز فى عام ١٩٥٤، ولقطات بالأبيض والأسود لأوشفيتز فى عام ١٩٤٤، فى فيلمه

"ليل وضباب"، لقد بدت اللقطات الخام ذاتها صادمة بما فيه الكفاية، فالاستراتيجية التى تبرز الصراع بين نوعى اللقطات لم تكن ضرورية تمامًا. وهذا ينطبق أيضًا على فيلم مارسيل أوفولس "الأسى والشفقة" (١٩٦٩)، حيث كان تصرف حكومة فيشى ضد اليهود متعارضة تمامًا مع رؤى المقاومة الوطنية التى شنها السياسيون الفرنسيون بعد الحرب العالمية الثانية.

وفى أواخر الثمانينيات، خاصة فى أعمال إيرول موريس مثل "الخط الأزرق الرفيع" و"السيد موت"، أصبح استخدام الاستراتيجيات الدرامية فى السينما التسجيلية أكثر جدة وجاذبية للسينمائيين التسجيليين. وموريس بشكل خاص استخدم نموذج البطل أو نموذج الخصم فى أفلامه، ففى فيلم "السيد موت" (١٩٩٩) أصبح الخصوم هم من ينكرون الهولوكست، بمن فيهم السيد موت (فريد لويتشر). وفى فيلم "سريع ورخيص وخارج عن السيطرة" (٢٠٠١) تكون الشخصيات الأربع الرئيسية غير ممتثلين فى عالم يزداد امتثالاً. أما فى فيلم " ضباب الحرب: أحد عشر درسًا من حياة روبرت ماكنمارا"، يصبح ماكنمارا هو البطل والخصم معًا.

وبالمثل، ففى فيلم "رجل الدببة" (٢٠٠٥)، يحقق فيرنر هيرتزوج فى مصرع تيموثى تريدويل، الذى كان يعيش فى محميات طبيعية، بواسطة الدببة بعد أن عاش وسطهم فى ألاسكا طوال ثلاثة عشر عامًا. يدور الصراع هنا بين الإنسان ضد الحيوان، وهو إنسان يدافع عن حياة الحيوان، أو إذا وصفنا الصراع بكلمات أخرى فإنه "صديق أم طعام" – ما طبيعة الإنسان فى الطبيعة؟ ويبنى هيرتزوج الفيلم كتحقيق فى هذه العلاقة، وما يستنتجه يكمن فى مأساة تريدويل. وباستخدام التاريخ الزمنى للعلاقة باعتباره حبكة، استطاع هيرتزوج أن يخلق توترًا وصراعًا تضعهما الحبكة كهدف للشخصية الرئيسية.

واستخدام الحبكة كأداة لصياغة الفيلم لم يكن بالقوة مثلما استخدمه أندرو جيريسكر فى فيلم "الإمساك بعائلة فريدمان"، فالفيلم يعتمد على علاقة البطل والخصم كما يعتمد على الحبكة. ومن المؤكد أن الشخصية الرئيسية هو جيسى فريدمان،

المراهق الذى حُكم عليه بالسجن لتحرشه بالأطفال، وقد وُجد مذنبًا فى الاعتداء الجنسى على الأطفال فى بدروم منزله مع أبيه فريدمان، ويبدو من الظاهر أن "الأطفال (الصبيان) كانوا هناك لتعلم مهارات الكومبيوتر والرياضيات على يد مدرسهم أرنولد فريدمان، أما الخصم فهو أرنولد فريدمان، والد الشخصية الرئيسية. والحبكة هى توجيه الاتهام بالتحرش بالأطفال، والتحقيق، والمحاكمة، وتأثير هذه الأحداث على عائلة فريدمان.

يثير المخرج جيريسكى التعاطف مع جيسى ويعتقد أنه برىء، على الرغم من أنه يُحكم عليه مع أبيه بالسجن لفترة غير قصيرة. كما أن جيريسكى مهتم بتأثير هذه الأحداث على منطقة جريت نيك فى نيويورك حيث وقعت الأحداث. ومن وجهة نظر الاختيارات السردية والأسلوب المونتاجى فقد عالج جيريسكى الفيلم باعتباره فيلم تشويق مثيراً

هناك نموذج آخر على فيلم تسجيلى تم بناؤه كفيلم تشويق هو فيلم ناثانييل كان "مهندسى المعمارى". يبدأ الفيلم باكتشاف المخرج عند موت أبيه المهندس المعمارى لويس كان أن للأب عائلتين أخريين (زوجتين أخريين وابنين آخرين).

ولأن ناثانييل هو الأصغر بين أبناء كان فإنه يقرر أن يبحث على المستوى الشخصى والمهنى. وخلال عملية البحث يعلم كما يعلم المتفرج الكثير من المعلومات عن لويس كان. إننا نعلم أنه أحد المهندسين المعماريين العظام خلال القرن العشرين، كما نعلم أنه كان صارمًا فى حياته الشخصية. وعلاوة على بناء الفيلم كتحقيق فى لغز غامض، فإن ناثانييل يقف كمعلق يبدأ بعدم معرفة معلومات عما يحقق فيه، وهو بذلك يحاول إضفاء الدراما على إحساس المفاجأة والدهشة أمام كل اكتشاف. وباتخاذ هذا الموقف يخفف كان مما قد يصبح ثقيلاً- بل مأساويًا - فى الاكتشاف، كما أن هذا الموقف يخفف من الطابع التسجيلى، وبذلك فإن كان يبعدنا عن التفسير والحكم الواقعيين على أبيه، لتكون النتيجة تسامحًا إبداعيًا بسبب هذه الاختيارات السردية.

أما فيلم "المسحور" (٢٠٠٢) للمخرج جيفرى بليتز فقد كان بداية لسلسلة أعمال تحاكيه، (فى اسم تورية، فهو قد يعنى أيضًا "سجين تهجئة حروف الكلمات" - المترجم)،

فقد صُنع عنه فيلم درامي ومسرحية موسيقية فى برودواى، وهو الأمر الذى لم يحدث مع فيلم تسجيلى من قبل. يتتبع الفيلم حياة ثمانية مراهقين أمريكيين مختلفين وهم يصعدون فى مسابقة إقليمية ثم على مستوى أمريكا، وذلك فى تهجئة حروف الكلمات، وكل منهم يتم تصويره بطريقة إنسانية فردية. وهناك حبكة: المسابقات الإقليمية ثم المسابقة القومية، وبالطبع سوف يكون هناك فائز واحد، لكن كبرياء كل عائلة من عائلات هؤلاء الأطفال يصل من القوة لدرجة أنه يزيد على إحباط السبعة مراهقين الذين لن يفوزوا. وقد نجح بليتز فى أن يجعل كلاً من هذه الشخصيات الرئيسية فائزًا فى حد ذاته. والفيلم يزخر بالقيم الدرامية، فأحد الطلبة عبقرى فى مدرسته الريفية الصغيرة، وحجمه وحده هو الذى يحميه من سخرية رفاقه فى المدرسة. وهناك فتاة من أصل لاتينى، ابنة لعائلة مهاجرة غير شرعية ناطقة بالأسبانية، والفتاة فخورة بأنها الطفلة "المتعلمة" فى عائلتها. وكل هؤلاء الأطفال يواجه تحديات فى البيئة التى يعيش فيها، وبذلك فإن الدراما لا تنبع فقط من المسابقة وحدها.

إن كلاً من هذه الأفلام التى ناقشناها الآن له قيم درامية وترفيهية ليست معتادة فى فيلم تسجيلى، ولكن من أجل توضيح هذا اللقاء بين ما هو تسجيلى وبين الدراما، فإن بقية هذا الفصل سوف تركز على فيلمين حول موضوع واحد: مذبحة الرياضيين الإسرائيليين فى دورة الألعاب الرياضية فى ميونيخ عام ١٩٧٢. كانت هذه المذبحة هى موضوع فيلم كيفن ماكدونالد التسجيلى"يوم واحد فى سبتمبر" (١٩٩٩)، كما كانت موضوع فيلم ستيفن سبيلبيرج الدرامى "ميونيخ" (٢٠٠٥).

سوف نبدأ مع الفيلم الدرامى أولاً. وعلى الرغم من أن "ميونيخ" يركز على أعقاب المذبحة، فإن تقديم المذبحة ذاتها هو الأساس لكل ما يأتى بعد ذلك، لقد تم تشكيل فريق من القتلة الإسرائيليين ليس فقط بهدف قتل من ارتكبوا المذبحة (هناك ثلاثة فيهم عاشوا بعد المذبحة)، ولكن لقتل من خططوا لها من الفلسطينيين. ويحدث هذا القتل الانتقامى فى أوربا بشكل أساسى، لكن هناك هجوم واحد على الأقل وقع فى الشرق الأوسط. وخلال هذه السلسلة من الاغتيالات، يلقى نصف الفريق الإسرائيلى مصرعه،

وفى النهاية يرفض قائد الفريق الاستمرار فى المهمة، ويلحق بزوجته وطفلته فى نيويورك، حيث ينتهى الفيلم دون نهاية مغلقة أو حاسمة.

من وجهة نظر الاختيارات السردية التى اتخذها سبيلبيرج، فإن من الواضح أنه يفضل الاختيارات التسجيلية المعلوماتية، فى مقابل الاختيارات الدرامية العاطفية عندما يتعامل مع الشخصية الرئيسية، والخصم، واستخدام الحبكة، وشكل القصة أو النمط الفيلمى الذى استخدمه لصياغة السرد. ولنبدأ مع الشخصية الرئيسية آفنز (إيريك بانا).

لو نظرنا إلى السياق الذى وضع فيه سبيلبيرج الشخصية الرئيسية فى أفلام أخرى له، فسوف نلاحظ الطبيعة البطولية لإنسان عادى فى الضابط برودى (روى تشايدر) فى فيلم "الفك المفترس"، وفى جون ميللر فى فيلم "إنقاذ الجندى رايان"، أو الطبيعة الطفولية لطفل صغير (هنرى توماس فى فيلم "إى تى"، أو عند أوسكار شيندلر (ليام ينسون) فى فيلم "قائمة شيندلر"، وفى كل من هذه الأيام تضطر الشخصية الرئيسية أن يكون بطلاً، لكن هذا لا ينطبق على شخصية آفنز فى فيلم "ميونيخ"، فالتزام آفنز بالمهمة فى البداية يضعف حتى أنه يتساءل عن المهمة المنوط به تنفيذها. إنه مضطر، لكن من المؤكد أنه ليس بطلاً عندما ينتهى السرد.

وإذا انتقلنا إلى مسألة الخصم، فسوف نجد معالجة مماثلة. إنه الألمانى فى "إنقاذ الجندى رايان"، الذى أبقت فرقة ميللر على حياته، لكنه فى النهاية يقتل بقسوة العضو اليهودى فى الفرقة الأمريكية، إنه الوجه الشرير للنازية، كما أن آمون جوديث هو وجهها فى فيلم "قائمة شيندلر". وفى كل أفلام سبيلبيرج هناك خصم محدد، سواء كان بشرياً أم غير بشرى، فيما عدا فيلم "ميونيخ"، فى حالة نتوقع خصماً فلسطينياً، لا توجد مثل هذه الشخصية، وفى الحقيقة أن سبيلبيرج يضفى الطابع الإنسانى على اثنين من الفلسطينيين الذين سوف يلقون مصرعهم، أحدهما مع ابنته، والآخر خلال خطبته المفعمة بالعاطفة حول القضية الفلسطينية. هناك مأساة فى فيلم "ميونيخ"، لكن لا يوجد خصم واضح.

أما عن الحبكة، فإن اغتيال القتلة ومن خططوا لهم لا يحمل مساراً درامياً متصاعداً. وعلى الرغم من أن الاغتيالات الأولى تحمل إحساساً قوياً بالانتقام، فإن هذا يتم تخفيفه تدريجياً. بل إن التجسيد البصرى لآخر عملية اغتيال يصورها فاشلة، ويتضح فى النهاية أن المهمة لم تكتمل. لا توجد هنا معركة تصل إلى الذروة كما فى حالة "إنقاذ الجندى رايان"، ولا نهاية واضحة للحبكة كما فى "الفك المفترس". وبالتالى فإن استخدام الحبكة فى "ميونيخ" يصبح أقل وضوحاً وحدة، مثلما فعل سبيلبيرج مع استخدام الشخصية الرئيسية والخصم. إن السبب واضح، فسبيلبيرج كان يقصد إلى أن يكون الفيلم تأملاً فى الانتقام. هل فكرة "العين بالعين" ناجحة لتحقيق أهداف سياسية؟ وإجابة سبيلبيرج الواضحة: "لا"، وبالتالى فإن سبيلبيرج يستخدم الدراما التسجيلية كشكل قصصى يختاره فى "ميونيخ". وبدلاً من أن يحكى قصة الانتقام والقوة، فإنه يبدو أكثر اهتماماً بدراسة نمط السلوك السياسى فى الشرق الأوسط وأهدافه وجدواه. واستخدام الدراما التسجيلية يساعد سبيلبيرج فى تبنى الواقعية دون الاعتماد على المؤثرات الدرامية الرخيصة أو الشائعة لكى يصوغ وجهة نظره. وعلى الرغم من أن ذلك قد يخيب المعجبين بأفلام سبيلبيرج السابقة، فإن من الواضح أن بتبنيه الأهداف "التعليمية التسجيلية الدرامية"، فإنه يريد أن يبعد المتفرج عن الإجابات السهلة التى تنبع فى العادة من تبسيط القضايا السياسية عندما توضع فى إطار درامى. إن من الواضح أن سبيلبيرج يحاول أن يغير من هذا النموذج لكى يقدم تأملاً جاداً ومفكراً فى التاريخ الذى يصعب معالجته، والخاص بالشرق الأوسط فى القرن العشرين.

أما فيلم "يوم واحد فى سبتمبر" فهو المعالجة التسجيلية التى قدمها كيفن ماكدونالد ليوم واحد فى دورة ميونيخ الأوليمبية، عندما حدث اختطاف وقتل الرياضيين الإسرائيليين. وبالإضافة إلى المعالجة التفصيلية لأحداث هذا اليوم، فإن ماكدونالد يقدم مقابلة معاصرة مع الزوجة الهندية لأحد الضحايا، ومع الابنة الإسرائيلية لضحية أخرى، علاوة على مقابلة مع الفلسطينى الوحيد الذى بقى على قيد الحياة بعد اشتراكه فى المذبحة، وكذلك مع عدد من الألمان الذين اشتركوا كرجال شرطة أو مسئولين حكوميين فى ذلك اليوم من سبتمبر، وأيضاً إسرائيلى أرسلته الموساد لكى يمثلها فى مسرح عملية الاختطاف ثم فى المطار، حيث حاول الألمان إنقاذ الرهائن.

يبدأ ماكدونالد فيلمه التسجيلى بتقديمه المكان، ميونيخ، حيث دارت الألعاب الأوليمبية فى عام ١٩٧٢، وذلك بعد ستة وثلاثين عاماً من الدورة الأوليمبية فى عام ١٩٣٦ التى استخدمها هتلر لتمجيد ألمانيا النازية الجديدة، وألمانيا الآن تستخدم دورة عام ١٩٧٢ لكى تظهر فقط كيف تغيرت بعد الحرب العالمية الثانية. ومن القضايا المثيرة للجدل ذلك القرار بوجود رجال أمن غير مسلحين فى القرية الأوليمبية، بدلاً من رجال أمن مدربين. وبعد أن قدم ماكدونالد خلفية مدرب رياضة "الشيش" ومدرب المصارعة، وكلاهما من الأطفال الناجين من الهولوكست وهاجروا إلى إسرائيل بعد الحرب، فإن ماكدونالد يوضح مغزى عودة هذين الرجلين إلى ألمانيا كرجلين حرين، يشعران بالمساواة مع مضيفيهم الألمان.

وهكذا يعطى ماكدونالد الضحايا وجهًا إنسانيًا. ويمضى مع الأحداث فى هذا اليوم المأساوى. إنه يبدأ بوصف القرية الأوليمبية وكيف استطا ع الفلسطينيون الدخول إليها (من خلال التآمر مع سلطات ألمانيا الشرقية). ويمضى السرد بعد ذلك بالدخول إلى الشقة الأولى للإسرائيليين، وهناك أُرغم مدرب المصارعة الجريح على أن يأخذ الفلسطينيين إلى شقة أخرى حيث يسكن المصارعون، الذين يشعر بأنهم قد يستطيعون التغلب على الفلسطينيين، وهكذا يدخل الفلسطينيون شقتين ويسيطرون عليهما. ويدور صراع، يموت على إثره اثنان من الأحد عشر إسرائيليًا (واحداً بعد الآخر)، ويُلقى بجثة مدرب المصارعة من شرفة الشقة بطريقة تخبر العالم أن الاختطاف قد حدث، وتُطلب فدية، إطلاق سراح مائتى فلسطينى من السجون الإسرائيلية.

ترفض إسرائيل الدخول فى مفاوضات كما ترفض محاولات الألمان مع الإرهابيين، وتعرض إرسال فريق لإنقاذ الرهائن، لكن ألمانيا ترفض. ليس هناك رجال عسكريون ألمان مدربون على التعامل مع الموقف الذى حدث، ويتميز رد الفعل الألمانى طوال اليوم بالسذاجة والمفاجأة، ويقرر مسئولو الدورة الأوليمبية الاستمرار فى الألعاب على الرغم من هذه الأحداث، فليست هناك علاقة بين أخذ الرهائن واستمرار الدورة، وتقع تغطية الأحداث فى هذا اليوم على عاتق جيم ماكاى المعلق الرياضى لشبكة تليفزيون أمريكية،

كما يقوم بين الحين والآخر بيتر جينينجز بتقديم تقرير صوتى عن الأحداث بينما كان يعمل لمحطة أخبار إيه بى سى.

يعطى المختطفون مهلة، ويمدونها ثلاث مرات من خلال التفاوض مع الألمان، ومع المهلة الثالثة يقرر المسئولون عن الدورة تحت الضغوط إيقاف الألعاب بسبب الأزمة، وتُعقد صفقة لنقل الفلسطينيين والرهائن من ألمانيا إلى بلد عربى، وهدف الصفقة إخراج الإرهابيين والرهائن من القرية الأوليمبية، ونقلهم إلى مكان يمكن فيه محاولة الإنقاذ. إن مكان الاشتباك يحتشد بالقناصة، وتوضع فرقة من المتطوعين الألمان فى الطائرة، لكنهم يؤمرون بترك الطائرة قبل دقائق من وصول الإرهابيين إلى المطار. وبدون أجهزة اتصال، وبدون خبرة أو معلومات عن عدد الإرهابيين، لا ينجح الألمان فى عملية الإنقاذ، وعلى الرغم من مصرع خمسة من الإرهابيين، فقد قُتل تسع رهائن إسرائيليين. لقد فشلت عملية الإنقاذ، وفى خلال ثلاثة أسابيع تعقد السلطات الألمانية صفقة تقضى بخروج الثلاثة إرهابيين المتبقين على قيد الحياة من ألمانيا، دون أن تجرى لهم أية محاكمة. وفى أعقاب ذلك يلقى اثنان منهم مصرعهما على أيدى فريق اغتيال إسرائيلى. وعلى الرغم من عدم الإعلان عن ذلك، فإن عصر الإرهاب العالمى بدأ فى سبتمبر ١٩٧٢ فى ميونيخ. والآن، بعد أكثر من ثلاثين عامًا، أصبح الإرهاب أكثر عالمية وأكثر خطرًا.

كيف اعتمد كيفن ماكدونالد على الاستراتيجيات الدرامية فى اختياراته المونتاجية فى فيلم "يوم واحد فى سبتمبر"؟ وكيف تعامل مع شخصيته الرئيسية؟ اختار ماكدونالد المدربين الاثنين، مدرب الشيش ومدرب المصارعة، وسوف يموت الاثنان فى الهجوم، وعلى الرغم من أنهما ضحيتان، فإن ماكدونالد جسد حبهما للحياة. لقد كان كل منهما شخصًا إيجابيًا غير حياة عائلته، وأفراد عائلة كل منهما، الزوجتين والأبناء، يمثلون الرجلين فى الفيلم. وبمعالجة هاتين الشخصيتين بشكل شخصى تمامًا فإن ماكدونالد يعمق ارتباطنا الوجدانى مع الضحايا. إنه يأخذ موتهما إلى خارج الدائرة السياسية ليجعل الفيلم قصة شخصية.

أما فيما يخص "الخصوم" فى الفيلم، فإن المرء يتوقع أن يكونوا الإرهابيين الذين قتلوا أحد عشر رياضياً، لكننى لم أجد ذلك صحيحًا، إن ماكدونالد يفاجئنا، فالخصوم هم السلطات الألمانية المسئولة عن إدارة الألعاب وعن سلامة الرياضيين، بالإضافة إلى اللجنة الأوليمبية التى حاولت باستمرار أن تغسل يديها من حادث الاختطاف والمذبحة. وعندما يفعل ماكدونالد ذلك فإنه يشير إلى أن للدول مسئوليات سياسية عن سلامة ضيوفها وسلامة مواطنيها. فعندما يتم إخراج الثلاثة إرهابيين الباقين على قيد الحياة من ألمانيا، فإنه حتى الألمان الذين أُجريت مقابلات معهم يشعرون بالإحراج من المسئولية الأخلاقية التى تسببت فيها تصرفات الحكومة. وبذلك وضع ماكدونالد الأحداث فى إطار شخصى تمامًا. لقد خذل المضيفون ضيوفهم وهو ما أدى إلى مأساة لا تزال أصداؤها تتردد فى العالم. إن الصراع بين الشرق والغرب، وبين العرب والإسرائيليين، وبين ألمانيا الجديدة وألمانيا القديمة، هذا الصراع تم تجنبه لكى يروى الفيلم قصة شخصية بشكل عاطفى بقدر الإمكان.

وعن الطريقة التى استخدم بها ماكدونالد الحبكة، وهى أحداث هذا اليوم المأساوى، فإنه عالجها على أنها فيلم تشويق وإثارة. وعلى الرغم من أننا نحن المتفرجين نعلم النهاية، فإن ماكدونالد يضع احتمالات وفرصًا بأن من الممكن ألا تنتهى الأحداث على هذا النحو الذى انتهت إليه. وعندما استخدم فكرة لامبالاة الرياضيين ومسئولى الدورة الأوليمبية تجاه هذه الأحداث، فإنه يوحى بالفكرة القديمة عن معاداة السامية. هل كان من الممكن أن تنتهى الأحداث إلى نهاية أخرى إذا كان الضحايا من غير الإسرائيليين؟ إنك لا يمكن أن تخطئ ما أراد الوصول إليه: فى ميونيخ كانت هناك رغبة فى أن يتعامل الإسرائيليون والعرب فى صراعهم بأنفسهم - فى أى مكان ما عدا هنا، وهذا بدوره كان جزءًا من مأساوية الأحداث التى وقعت فى ذلك اليوم.

لقد استخدم ماكدونالد الحبكة دراميًا كما فعل كوستا جافراس فى فيلم "زد"، وألان باكيولا فى فيلم "كل رجال الرئيس". والنتيجة أن استخدام ماكدونالد للاستراتيجيات

الدرامية فى فيلمه - على الرغم من الأحداث المرعبة - جعلت الفيلم ذا قيم ترفيهية، فى الوقت نفسه فإن استخدام ستيفن سبيلبيرج للاستراتيجيات فى فيلم "ميونيخ" جعل فيلمه الدرامى أقل ترفيهًا وأكثر "تسجيلية وتعليمية". وهذان الفيلمان يجسدان اتجاهًا مهمًا، وهو حركة السينما التسجيلية فى اتجاه السينما الدرامية، وبالعكس حركة قطاع من السينما الدرامية فى اتجاه السينما التسجيلية.

(٢٤)

أفكار حول مونتاج الصوت

مثلما يقوم تجاور اللقطات أو القطع خارج السياق بإدخال فكرة جديدة أو تفسير جديد، فإن الصوت قادر على ذلك أيضًا. لقد ناقش الفصل العشرون كيف أن التعليق قد غير معنى المادة البصرية فى افتتاحية فيلم "مذكرة إدارية (١٩٦٦). وأى من عناصر الصوت: الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، والحوار - يمكن أن تحقق ذلك، فتجاور أصوات مختلفة، أو إدخال صوت بطريقة "القطع إلى خارج السياق"، يمكن أن يكون فعالاً مثل العناصر البصرية فى إدخال فكرة جديدة، وهذا المفهوم بالغ الأهمية وسوف نفرد هذا الفصل له.

لقد وضع ديفيد بوردويل وكريستين إطارًا مفيدًا لدراسة الأفكار وعلاقتها بالصوت، ومقالتهما بعنوان "الجماليات الأساسية للصوت فى السينما" تشير إلى خصائص الصوت - ارتفاعه، وطبقته، وجَرْسه - تؤثر فى الطريقة التى نستقبل بها الصوت ونستجيب له عندما نسمعه على الشاشة أثناء مشاهدة فيلم ما (الحوار المتزامن، المؤثرات الصوتية)، أو خارج الشاشة (الموسيقى، التعليق). وهناك إطار ذو ثلاثة أبعاد يمكن من خلاله دراسة التغيرات فى الصوت، وهذا الإطار يتألف من إيقاع الصوت، ودقته، وزمان ومكان الصوت (أى مدى الاقتراب أو الابتعاد)[١].

(ملاحظة للمترجم: الجَرْس هو الذى يعطينا الإحساس بماهية مصدر الصوت، وهو ناتج عن "النغمات التوافقية" الصادرة عن هذا المصدر، وعلى سبيل المثال فإن البيانو والكمان

يستطيعان إصدار نغمة "دو"، لكننا نميز بين البيانو والكمان من خلال "جَرْس" الصوت. أما الصوت على الشاشة فهو الصادر من مصدر بصرى نراه بالفعل مثل شخص يتحدث أو باب يُصفق، لكن الصوت خارج الشاشة هو الذى ليس له مصدر بصرى نراه، مثل الموسيقى التصويرية).

الموسيقى

تتولد أكثر الأفكار من الاختيارات الموسيقية لصانع الفيلم، فالمزيج من أغنية "البيت فى المراعى" وموسيقى ويليام إدجار فى فيلم همفرى جينينجز "استمع إلى بريطانيا (١٩٤٢) يوحى بأن النزعة الوطنية والثقافة مزيج قوى يجسد القوة القومية. وإذا كان جينينجز قد اختار فقط موسيقى الطبقة العليا أو الطبقة الدنيا، فإن الإحساس بالاتحاد والقوة لن يتجسد، وكان هدف الفيلم قد ضعف فى كونه دعاية لبريطانيا وأمريكا الشمالية. وبالمثل فإن الموسيقى الراقية بنجامين بريتين فى فيلم "بريد الليل" توحى بأهمية شاعرية وملحمية فى تسليم البريد عبر السكك الحديدية.

وفى عالم السينما الروائية، من أكثر أمثلة استخدام الموسيقى إثارة للاهتمام فيلم ستانلى كوبريك "البرتقالة الآلية" (١٩٧١)، ففى هذه القصة التى تدور فى عالم المستقبل، هناك مجتمع تنتشر فيه أعمال العنف، التى يرتكبها أساساً الجيل الشاب. لقد استخدم كوبريك الموسيقى لكى يوحى بالطبيعة المنظمة والمنهجية للعنف، لكن عندما يستخدم أغنية "الغناء فى المطر" من فيلم الموسيقى الهوليوودى والذى يحمل اسم هذه الأغنية، فإنه اختار الموسيقى التى سوف يربط المتفرج بقوة بينها وبين البهجة والمتعة. إننا نسمع الأغنية لأول مرة فى الفيلم يغنيها أليكس (مالكوم ماكدويل) خلال مهاجمته لمالك المنزل الذى اقتحمه أصدقاء أليكس، بينما يقوم هو باغتصاب الزوجة، وهو أمر شديد السخرية والمفارقة، وفى هذا المشهد تخلق الموسيقى تنافراً مع العناصر البصرية التى تبدو عندئذ أكثر رعباً.

المؤثرات الصوتية

يمكن للمؤثرات الصوتية أيضًا أن تكون قوية فى إدخالها فكرة إلى المشهد، والمثال الكلاسيكى على ذلك هو الصرخة فى فيلم هيتشكوك "٣٩ خطوة" (١٩٣٥)، فبينما نسمع الصرخة نرى قطارًا، إن هذا لا يحقق الانتقال إلى المشهد التالى فقط، لكن المشابهة بين العناصر البشرية والآلية تجعل رد الفعل البشرى أعلى وأكثر رعبًا. وفى فيلم كيروساوا "الساموراى السبعة" (١٩٥٤) يعطى مشهد الهجوم على القرية مثالاً جيدًا على استخدام الصوت، والمكان، والارتفاع. فخلال غارة المهاجمين على القرية، تخلق حوافر الجياد ضجة تبدو مثل هزيم الرعد، وهذا المؤثر الصوتى يجعل المهاجمين أكثر تهديدًا، وكلما اقتربوا ازدادوا ارتفاعًا بشكل طاغٍ. وبذلك استخدم كيروساوا طوال الفيلم مكان الصوت (مدى اقترابه أو ابتعاده) لكى يخلق إحساسًا بإنجاز الساموراى فى الدفاع عن القرية، فالصوت يساهم فى الإحساس بأن المصاعب التى تغلبوا عليها كانت هائلة.

وفى فيلم "أيام الجنة" (١٩٧٣)، استخدم تيرانس ماليك المؤثرات الصوتية بالطريقة التى يستخدم بها معظم كتاب السيناريو الحوار. فعندما تمطر السماء يريد أن يجعلنا نشعر بالبلل، وعندما نكون فى مصنع للصلب يريد أن يجعلنا نشعر بطغيان صوت الآلات وتدفق المعدن المنصهر، وعندما تنزح الشخصيات الرئيسية للعمل فى تكساس فإن صوت صراصير الليل وحفيف أعواد القمح تصبح مهمة مثل الكلمة المنطوقة.

وفى هذا الفيلم أعطى ماليك مكانًا صوتيًا غير متناسب مع الطبيعة، بما يجعلنا نشعر بالتدفق الطبيعى للأحداث، وبنوع من المساواة بين الطبيعة وسكانها، وعلى الرّغم من محاولات ومساعى الشخصيات فإن للطبيعة سيطرة عظيمة وجليلة، وبذلك فإن المؤثرات الصوتية تلعب دورًا مهمًا فى تجسيد هذه الصفات.

كما ذكرنا سابقًا، يستطيع الحوار أن يعطى نتائج تتجاوز المضمون الحرفى للكلمات. ففى فيلم ريتشارد ليستر "شئ طريف حدث فى الطريق إلى المنتدى" (١٩٦٦)، عندما يتحدث سوديللوس (زيروموستيل) بصوت عالٍ، بينما يتحدث هيرو ابن سيده بصوت هامس ردًا عليه، فإن تغير نبرة الصوت يشير على الفور إلى شيء ما حول كل شخصية. وهذا ينطبق أيضًا على فيلم "المواطن كين" (١٩٤١) لأورسون ويلز، فعندما يتحدث كين وليلاند، فإن نبرة الصوت، وطبقته، وارتفاعه، والتغيرات فيها، تدلنا على علاقتهما وعلى قوة وسلطة كل منهما. وفى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) لستانلى كوبريك، فإن الكومبيوتر هال يتحدث بصوت معدنى، يختلف بوضوح عن النغمة المنخفضة المسطحة لأصوات رواد الفضاء.

والتغيرات فى نغمة وحدة وجرس أحد الشخصيات فى حوار تقوم بإدخال فكرة أن هناك شيئًا قد تغير، كما تستطيع هذه التغيرات أن تنبئ عن التغيرات فى هذه الشخصية. والتنويع الصوتى فى الحوار بين الشخصيتين يمكن أن تستخدم للإفصاح عن الفوارق بينهما. وفى كل الحالات فإن التغيرات تُدخل فكرة جديدة إلى المشهد.

وعندما قام روبرت ألتمان بتغيير أصوات العديد من الشخصيات فى فيلم "ناشفيل" (١٩٧٥)، استخدم النغمة والنبرة والجرس والوضوح ومكان الصوت لكى يحدد كل شخصية، ويجسد أحوالها المزاجية وانتقالاتها، ليخلق إحساسًا بكل شخصية فى كل لحظة محددة. ولأن ألتمان يستخدم فى الأغلب تداخل جمل الحوار، فيجب على المتفرج أن ينصت باهتمام لأفلامه بالقدر ذاته الذى يراه بها. إن الدليل الذى يرشدك إلى كيفية الشعور بشخصية ما فى لحظة بعينها يمكن أن يأتى من العناصر البصرية أو من الصوت، وألتمان من بين المخرجين المهمين فى استخدام تراكات الحوار لكى يقدم الأفكار، ولأنه أقل اهتمامًا بالكلمات فى حد ذاتها، فإن الصفات الأخرى لحوار، مثل ارتفاع الصوت، والنغمة، وما إلى ذلك، تصبح هى الأكثر دلالة.

فرانسيس فورد كوبولا: التجريب فى الصوت

يبدو مجمل الحياة الفنية لفرانسيس فورد كوبولا مكرسًا للإبداع والعثور على حلول فنية لأهداف سردية. وفى بداية حياته الفنية استخدم الموسيقى لكى يجعل فيلم "لقد أصبحت فتى كبيراً الآن" (١٩٦٦) أكثر من مجرد قصة عن فتى مراهق، ولكن قصة جيل كامل، مثلما كان فيلم جورج لوكاس "نقوش أمريكية" (١٩٧٣). وفى فيلمه "المحادثة" (١٩٧٤) رفع مستوى المؤثرات الصوتية إلى مستوى الحوار، وبطل الفيلم محقق خاص تخصص فى التسجيلات الصوتية، والتنصت هى مهنته ومهمته، وفهم ما ينصت إليه هو هاجسه، وعدم الفهم هو مخاوفه، باختصار فإن الصوت يستغرقه تماماً. وكان كوبولا مغامراً فى استخدام الصوت فى هذا الفيلم، خاصة المؤثرات وشذرات المحادثات، من أجل تقديم انعكاس للحالة الذهنية المتغيرة للبطل.

وربما كان التركيز الأكبر لإبداعات كوبولا فى مجال الصوت فى فيلمه "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، وكان مهندس الصوت فيه هو والتر ميرش، والمونتير ريتشارد ماركس، ومعهما خلق كوبولا فيلماً مبدعًا فى استخدامه للصوت، مثل أعمال كافالكانتى التسجيلية فى الثلاثينيات. وسوف نتحول الآن إلى فيلم "نهاية العالم الآن" لنستكشف استخدام الصوت من أجل تقديم أفكار فى السرد، ونرى كيف تتجاور الأصوات مع العناصر الأخرى فى الفيلم.

فيلم "نهاية العالم الآن" هو قصة عن الكابتن ويللارد، الذى أوكلت إليه عمليات سرية تتضمن فى الأغلب اختراق خطوط العدو، واغتيال القادة العسكريين للمعارضة. إن ويللارد (مارتين شين) مكلف بالسفر إلى عمق منطقة الحرب، وعبور كمبوديا، والعثور على الكولونيل كيرتز (مارلون براندو) وقتله. لقد كان كيرتز مكلفًا بعمليات سرية، لكنه تجاوز الأوامر، وقتل مسئولين رسميين فى فيتنام الجنوبية، وبدأ فى التصرف بشكل مستقل. ولأن الجيش والمخابرات المركزية الأمريكية تعتقد أن كيرتز يمثل خطراً الآن، فإنها تريد أن يُقتل.

يتم نقل ويللارد فى مهمته على متن قارب مسلح صغير، مع طاقم مكون من أربعة رجال. وتُصور رحلتهم كأنها رحلة فى "قلب الظلام" من الحياة المعاصرة المنظمة إلى البداية الهمجية. ("قلب الظلام" هو اسم رواية جيمس كونراد التى اقتبس عنها الفيلم بشكل فضفاض - المترجم). وعبر الرحلة، تساعدهم حاملة طائرات هليوكوبتر بقيادة الكولونيل (روبرت دوفال) الذى يعشق رياضة ركوب الأمواج، ويعترف بأنه "يحب رائحة النابالم فى الصباح"، وذلك لأن "رائحتها تشبه رائحة الانتصار". وفى النهاية عندما يلتقون مع كيرتز فإننا نرى المكان كأنه ينتمى إلى العالم الآخر، فمعسكر كيرتز يشبه نسخة حربية من الجحيم، ويقوم ويللارد بعتق كيرتز من عذابه بأن يقتله، ويهمس كيرتز فى احتضاره: "الرعب، الرعب...".

لا يمكن للوصف اللفظى أن يجسد الطبيعة اللاسردية فى هذا الفيلم، فهو من وجهة نظر المتفرج وكوبولا معًا رحلة إلى قلب الظلام الأمريكى والعناصر غير السردية فى الفيلم، خاصة شريط الصوت، تساعد فى خلق العالم الداخلى الذى يكمن تحت سطح الصور التى صنعها كوبولا والمصور السينمائى فيتوريو ستورارو(٢).

تقدم افتتاحية الفيلم سلسلة متتالية من العناصر البصرية والسمعية التى توحى على الفور برحلة داخلية. هناك صورة لغابة تضىء عندما تصيبها قنابل النابالم، وتتلوها لقطة لطائرة مروحية تحوم، وشريط الصوت لا يؤكد على الأصوات الطبيعية لهذه الصور. إننا لا نسمع انفجارات القنابل على الإطلاق، بينما نسمع أزيزًا مكتومًا للطائرة، بينما يقدم شريط الصوت جيم موريسون وفريق دورز يغنى "النهاية". ثم نرى لقطة قريبة لويللارد فى غرفة فندق منطبعة بالمزج فوق صورة الطائرة المروحية وانفجارات النابالم. إن العناصر البصرية قد تعكس نهاية العالم أو محنة رجل على حافة الجنون، وقوة اللقطة القريبة لويللارد تدعم فكرة أن الرجل فقد عقله.

وفى نهاية المشهد يتحول إلى لحظات استيقاظ ويللارد، وهو كما يقول لنا فى التعليق ينتظر فى سايجون تكليفه بالمهمة. وعندما ينظر إلى الشارع تظهر أصوات الشارع، لكن عندما يقول إنه يفضل أن يكون فى مهمة تحل أصوات الأدغال مكان

أصوات المدينة وصمت غرفة الفندق. لقد استخدم كوبولا المؤثرات الصوتية فى هذا المشهد لكى يخلق مكانًا داخليًا يقيم فيه ويللارد. إنه يفضل أن يكون فى الأدغال، وما نسمعه هى الأصوات حيث يريد أن يكون وليس الأصوات حيث هو الآن.

وعندما يبدأ ويللارد فى أداء بعض حركات القتال الآسيوية فى غرفته، فإنه يدخل إلى حالة أخرى، وتجسد موسيقى آلة السيتار مع الإيقاع انحداره إلى حالة من الهجومية الخالصة، ولا يعود إلى العالم الواقعى إلا عندما يرتطم رأسه. إن الأصوات تستمر فى أخذه إلى حالة داخلية، وعندما يصل ضابطان من الجيش لإعطائه الأوامر تعود الأصوات الطبيعية.

هناك عنصر مهم ثانٍ فى استخدام كوبولا للصوت، وهو التعليق، ويقوم ويللارد بدور المعلق كما أنه بطل القصة، وهذا عنصر غير معتاد فى السينما الروائية. فسبب طبيعة الفيلم الروائى فى أنها تخلق إيهامًا قابلاً للتصديق، فعادة ما يتم تقديم القصة من خلال أحداث تتكشف يتم مونتاجها لكى تخلق استمرارية داخل حدود الزمن الدرامى. وفى الفيلم الروائى يقوم التعليق بتذكير المتفرج بأنه يشاهد تجربة من خلال عينى شخص آخر. إن وودى ألين يستطيع استخدام التعليق بنجاح فى الأفلام الروائية، لأننا نتوحد معه على مستويين: ككاتب وممثل، وكصانع للسرد. وفى أعمال معظم المخرجين الآخرين فإن التعليق يغير علاقة المتفرج بالفيلم بما يؤدى إلى الإضرار بالفيلم.

هناك القليلون من المخرجين غير وودى ألين الذين استخدموا المعلق بنجاح فى أفلامهم، مثل شخصية فريد ماكمورى فى فيلم بيللى وايلدر "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، وشخصية ويليام هولدين فى فيلم "سانصيت بوليفارد" (١٩٥٠) لوايلدر أيضًا. ففى الفيلمين أساس يمكن تصديقه للتعليق، فقد استخدم وايلدر التعليق فى "سانصيت بوليفارد" فى بداية الفيلم كتمهيد لإثارة فضول المتفرج حول موت الشخصية التى يؤديها هولدين، واستخدم التعليق فى أجزاء لاحقة من الفيلم لكى يتيح للشخصية أن تبدى رأيها فى الأشخاص الذين قتلوه: وكيل أعماله، ومنتج أفلامه، والبطلة نورما ومنزلها الذى يشبه

متحف الشمع. وفى فيلم "تأمين مزدوج"، أصيب أيضًا البطل الذى يؤدى دوره فريد ماكمورى برصاصة، وقبل أن يموت فإنه يروى قصته بأن يسجلها لكى يستمع إليها فيما بعد صديقه الذى يعمل معه محققًا فى شركة للتأمين، وهذا الاعتراف هو أساس التعليق، الذى يلعب مرة أخرى دورًا فى إثارة فضول المتفرج.

أما فى فيلم كوبولا "نهاية العالم الآن" فإن التعليق يدعم رحلة ويللارد الداخلية، التى تمثل النص الفرعى للفيلم. إن التعليق يقدم باستمرار ملاحظات وآراء وتفسيرات للأحداث، وويللارد يقوم بمشاركتنا المعلومات حول كيرتز من خلال التعليق ولأن كيرتز شخصية مهمة ولا يظهر إلا فى الدقائق الخمس والعشرين الأخيرة من الفيلم، فإن التعليق يقدم الخلفية الضرورية عنه. وفى إحدى النقاط الخاصة من التعليق يبدو أن هناك ارتباطًا أو انصهاراً بين ويللارد وكيرتز، إن ويللارد يعترف بأن كيرتز يمثل لغزًا بالنسبة له، لكن كلما تقدم فى الأدغال فإن حيرته تجاه كيرتز تتحول إلى احترام، وقبل أن يلتقيا يربط التعليق بينهما، ويلمِّح إلى أن كيرتز هو الجانب المظلم من شخصية ويللارد، وعندما يقوم ويللارد بقتل كيرتز فى نهاية الفيلم، فإنه يقتل أو ينكر جزءًا من نفسه.

وبالإضافة إلى هذا البعد فى التعليق، فإن النغمة والنبرة فيه يوحيان بتقاسم معلومات سرية مع البطل، وعندما تتساءل شخصية أخرى عن المهمة فإن ويللارد يجيب بأنها سرية. إن ويللارد يُبقى نفسه بعيداً عن الآخرين، وهو يبدو معتمداً على ذاته، ولا يتفاعل مع الآخرين إلا للضرورة، وخلال التعليق يشاركنا ويللارد على الرغم من ذلك لا يشارك فيه زملاءه فى المهمة. وبهذه الطريقة فإن التعليق يدعم العالم الداخلى لويللارد، فنغمة صوته وهو يتحدث بالتعليق توحى بأنه قد ينسحب عن الآخرين بسرعة، حتى فى الأوقات التى يكون فيها معهم.

وحالة ويللارد الذهنية هى التى تقود أيضًا استخدام الصوت فى فيلم "نهاية العالم الآن". إن الصوت بكل تجلياته حاضر تمامًا فى الفيلم كله، وشريط الصوت فيه غير مزدحم كما هو الحال فى فيلم روبرت ألتمان "ناشفيل"، ومع ذلك فإنه ممتلئ تماماً.

ففى وسط الصوت، يبدو الصمت غير معتاد، وهذا الصمت بدوره يقدم فكرة عندما يسود: فكرة تهديد الموت.

هناك ثلاثة أمثلة توضح استخدام كوبولا للصوت. أولاً، عندما يدخل ويللارد وشيف (فريدريك فوريست) إلى أحراش الأدغال، يطغى ضجيج الحشرات والحيوانات، ويظل واضحًا صوت تحركاتهما خلال الأحراش، وفجأة تصمت الحشرات والحيوانات، وينتبه الرجلان إلى هذا الصمت، فيبطئان من حركاتهما، ويتوقعان الخطر. إن الصمت يصبح واضحًا، وفجأة يقفز نمر فى اتجاه شيف، فيطلق ويللارد الرصاص على النمر، لكن رعب الصمت وما تلاه يمثلان عبئًا هائلاً على شيف فينهار، ويقسم أنه لن يغادر القارب مرة أخرى، ويفعل ذلك بالفعل.

وفى جزء لاحق من الفيلم، وخلال مناوشة مع رجال قبيلة مونتانيارد، فإن أصوات المدافع الشاشة، وفزع طاقم القارب، وصوت صفير السهام التى تندفع فى الهواء، هذه الأصوات تتحول إلى صمت مطبق فى اللحظة التى يلقى فيها شيف مصرعه بسهم. إن الجميع لا يصدقون أنه وسط ذلك الهدير لمدافع القارب سوف يكون سهم بدائى هو أداة القتل، والصمت هو اللحظة التى تؤكد على هذا الإحساس لدى أفراد طاقم القارب.

وأخيرًا فإن قارب الدورية يدخل معسكر كيرتز، وتحييه قوارب البدائيين، ويوحى الصمت بالخطر الذى يواجه الثلاثة الباقون من أفراد الطاقم، وصمت القارب وهدوءه فى حركة يوحيان بأن ركابه يحبسون أنفاسهم، إنها لحظة من الخوف والترقب، لقد وجدوا كيرتز أخيرًا. والصمت القوى فى هذا المشهد، وهو ينبئ عن الموت الذى سوف يحدث فى معسكر كيرتز.

وإذا كان الصمت ينبئ بالموت، فإن المؤثرات الصوتية المصنوعة إلكترونيًا تلعب دورًا مماثلاً عندما تحل محل الأصوات الطبيعية فى الفيلم، فبينما كان القارب يتقدم عبر النهر بحثًا عن كيرتز، ويصبح أفراد الطاقم أكثر عصبية وتوترًا، فيما عدا ويللارد. إنهم خلال رحلتهم فى النهر واجهوا العديد من الصراعات المسلحة، وبعد أن يفقد

الطاقم اثنين من أفراده، يدخل الأربعة الباقون فى حالة مستمرة من الوقوع تحت تأثير المخدرات، ويصبغ أحدهم وجهه كنوع من أنواع التمويه.

وخلال الهجوم المذعور على القارب المدنى، تتخلل المشهد الأصوات الطبيعية للحياة والموت، لكن بعد ذلك تتزايد الأصوات المصنوعة وغير الطبيعية. وبمرور الوقت يصل القارب إلى قاعدة عسكرية أمريكية، ويطغى الصوت المصنوع ويحل محل الصوت الطبيعى، ولا نسمع إلا أصوات إطلاق النيران، والحوار، وآلات موسيقى الروك. والانتقال من الصوت الطبيعى إلى الصوت المصنوع التجريدى يدعم فكرة أن أفراد الطاقم يفقدون إحساسهم بالواقع. وكلما غاصوا فى ذواتهم، سواء بسبب الخوف أو كراهية الذات، فإن الصوت المصنوع يشير إلى فقدان الواقع . وبمرور الزمن يصل الطاقم إلى القاعدة العسكرية الأخيرة، لقد دخلوا عالمًا آخر وهم الآن على وشك الوصول إلى الجزء الأخير من رحلتهم إلى كمبوديا بحثًا عن كيرتز.

ومع مهندس الصوت والتر ميرش، استخدم كوبولا المؤثرات الصوتية والتعليق لكى يخلق مكانًا صوتيًا يوحى بالعالم الداخلى لويللارد، ثم فيما بعد العوالم الداخلية لأفراد الطاقم. كما استخدم معالجة مختلفة تمامًا فى استخدام الصوت فى الحدث الخارجى من القصة، وهى معالجة شديدة الأسلوبية، كما يتضح فى هجوم طائرات الهليكوبتر على نقطة التفتيش الخاصة بالعدو على النهر. فى هذا المشهد يصبح قائد السرب متحمسًا بشأن الدوران بقارب حول نقطة التفتيش عندما يكتشف أن أحد أفراد طاقمه، لانس (سام بوتومس) بطل فى ركوب الأمواج، إن قائد السرب ورفاقه من كاليفورنيا يعشقون ركوب الأمواج، لذلك فإنهم سوف يشغلون العدو بينما يظهر لانس براعته فى ركوب الأمواج. إنهم يهاجمون عند الفجر، وبعد أن يفقدوا بعض حاملات لطائرات الهليوكويتر ينقلون حاملة الطائرات إلى مكان آخر فى النهر، وينجحون فى ركوب الأمواج. إن عبثية الحرب امتزجت مع الترفيه، وهو ما يمثل نوعًا آخر من الجنون سواء من جانب كيرتز أو ويللارد، لكنه بالفعل ضرب من الجنون.

يبدأ الهجوم عند الفجر بانطلاق بوق سلاح الفرسان، إن هذا الصوت لا يعنى شيئًا بالنسبة للعدو - فهم أبعد مما يستطيعون سماعه - لكنه إشارة إلى الماضى، إن هجوم الفرسان يذكرنا بالأيام الذهبية فى الغرب الأمريكى، وقبعة الكاوبوى التى يرتديها الكولونيل تؤيد تلك الأسطورة. (الشكل ٢٤-١).

وعندما تقترب طائرات الهليوكوبتر من هدفها، يأمر الكولونيل بانطلاق الموسيقى، فطائراته مزودة بمكبرات للصوت، ونسمع موسيقى ريتشارد فاجنر "دى فالكيرى" ("آلهة الموت"- المترجم)، وهذه الموسيقى الضخمة والفخمة تضفى أسلوبية على طائرات الهليوكوبتر وتجعلها كائنات إلهية تحمل رسالة راعدة، ومونتاج هذا المشهد يؤكد على هذه الأسلوبية، وينقل الهجوم من الواقع إلى الأسطورة. ومن خلال التقاطع بين هذا المشهد ولقطات للقواعد العسكرية الفيتنامية والأطفال والمدنيين، يعيد كوبولا المشهد إلى الواقع مرة أخرى. (الشكل ٢٤-٢).

وبمجرد بدء الهجوم، تنخفض الموسيقى والمؤثرات الصوتية ليحل محلها حوار الكولونيل، وهذا الحوار الجرىء الطائش الآمر يعيد المشهد إلى الواقع. وعندما تكون طائرات الهليوكوبتر وجنود المارينز على الأرض، يستولى إحساس بآلام الموت والحرب. وعلى الرغم من أن الكولونيل لا يبدو ضعيفًا أمام هذا الوجه من تجربة الحرب، فإن رجاله يشعرون بالضعف والتعرض للموت، ويتم تصوير صرخاتهم المتألمة بأسلوب واقعى تمامًا يكاد أن يقترب من أسلوب سينما الحقيقة، وهو ما يعطى إحساسًا بالتناقض بين تصوير الكولونيل وتصوير هجومه على القاعدة العسكرية، فتصميم الكولونيل، والهجوم الذى يشبه هجوم الفرسان، والموسيقى الأوبرالية، وتعليقاته عن العلاقة بين رائحة النابالم والانتصار، يتم تصويرها جميعًا بطريقة أسلوبية غير واقعية. والنتيجة هى مزيج غير متجانس من الأسلوبية وتجريدية الموت من ناحية، وفوضى وواقعية الموت من ناحية أخرى. وهكذا فإن المخرج كوبولا، ومهندس الصوت ميرش، يوحيان باستخدامهما للصوت بوجود هذين النوعين من الواقع فى وقت واحد. (الشكل ٢٤-٣).

فى فيلم "نهاية العالم الآن" تحتشد أمثلة للصوت الذى يخلق أو يوحى بتفسير جديد للعناصر البصرية، أو تقوم هذه الأمثلة بتقديم فكرة جديدة تطغى على ما توحى به العناصر البصرية. وكان كوبولا وميرش مصممين فى سعيهما لتحقيق إمكانات إبداعية فى استخدام الصوت. وخلال العقد التالى سارت أفلام ديفيد لينش ومارتين سكورسيزى فى مسار كوبولا، لاكتشاف فكرة أن الصوت يمكن استخدامه لتقديم أفكار جديدة وتفسيرات جديدة.

الهـــوامـــش

(١) ديفيد بوردويل وكريستين تومسون، "جماليات أساسية للصوت فى السينما"، فى الكتاب الذى أعده إى وايز وجيه بيلتون "الصوت فى السينما: النظرية والممارسة"، نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩٧٥، ص١٨١-١٩٩.

(٢) اعتمد السيناريو الذى كتبه جون ميليوس وفرانسيس فورد كوبولا لفيلم "نهاية العالم الآن" على رواية جوزيف كونراد "قلب الظلام" التى تدور أحداثها فى وسط أفريقيا.

(ثالثــًا)

« مبــادئ المونتــاج »

(٢٥)

مونتاج الصورة والاستمرارية

هناك الكثير من الكتابات التى تقول إن فن السينما هو المونتاج[١]، وحاول العديد من صناع الأفلام مثل إيزنشتين وويلز بيكنباه إثبات هذه المقولة. وعلى الرغم من ذلك فإن هناك أيضًا العديد من الكتابات التى تقول إن فن السينما هو تفادى المونتاج[٢]، وحاول صناع أفلام مثل رينوار وأوفولس وكوبريك إثبات هذه المقولة، ولم ينجح أحد فى التوفيق بين هذا التناقض النظرى، وهذا الجدل المثير المستمر أدى إلى العديد من الدراسات المهمة[٣]، لكن دون الوصول إلى نتيجة محددة. ومع ذلك فإن كلاً من هذين الجانبين المتعارضين يستخدم فى حججه وبراهينه نفس الوحدة الأساسية: اللقطة. فبصرف النظر عن النجاح النظرى لهذا الموقف أو ذاك، يظل التحدى العملى أمام المخرج والمونتير هو العمل بعدد محدد من اللقطات من أجل خلق استمرارية لا تلفت الانتباه لذاتها، فإذا لفتت الانتباه فإن هذا لا يعنى أن المخرج والمونتير فشلا فى تقديم السرد بأكثر الطرق الممكنة فاعلية وتأثيراً.

ويمكن تقسيم العملية المونتاجية إلى مرحلتين:

(١) مرحلة تجميع اللقطات فى نسخة عمل.

(٢) مرحلة الضبط الدقيق للإيقاع التى يقوم بها المونتير والمخرج، لتمويل نسخة نهائية. وفى هذه المرحلة الأخيرة يتوجه الاهتمام لإيقاع الفيلم ومناطق التركيز فيه.

والهدف من المونتاج النهائى للفيلم ليس تحقيق الاستمرارية فحسب، بل أيضًا تحقيق التأثير الدرامى. وسوف يكون موضوع هذا الفصل هو إنجاز نسخة العمل، التى تحقق الاستمرارية فى العناصر البصرية والصوتية، أما موضوع الإيقاع فسوف يكون موضوع الفصل التالى. وكلا الفصلين يحاول تقديم حلول عملية – أكثر من كونها نظرية – لمشكلة المونتاج، لأن إبداع المونتاج يأتى فى النهاية من الحلول العملية ويعتمد عليها.

تبدأ مشكلة المونتاج مع اللقطة المنفردة: هل هى صورة ثابتة أم متحركة؟ هل مقدمة الكادر وخلفيته مضبوطان فى البؤرة؟ ما مدى اقتراب الشخصية من الكادر؟ هل الشخصية موضوعة فى المركز أم على أحد الجانبين؟ ماذا عن الإضاءة واللون فى الصورة، وتنظيم علاقة الأشياء والأشخاص مع الشخصية الرئيسية؟ إن هناك العديد من العوامل التى تؤثر على الاستمرارية التى تنتج عن الجمع بين لقطتين، فيجب أن تكون هناك بين اللقطة الثانية واللقطة الأولى حتى يتحقق الإيهام بالاستمرارية.

إن أبسط فيلم، ذلك الذى يحترم الاستمرارية والزمن الحقيقى، هو الفيلم المؤلف من لقطة مستمرة واحدة، وقد يكون مثل هذا الفيلم أمينًا فى تصوير الزمن والموضوع، لكن من المحتمل ألا يكون مثيراً للاهتمام. لقد كان جريفيث والذين اتبعوه مهتمين بالحفاظ على اندماج المتفرج فى القصة، وانصب بحثهم على ما هو أقل ما يمكن أن تحتاجه – وليس الأكثر– لكى تصور حدثًا، واكتشفوا أنه ليس من الضرورى أن تجعل المتفرج يرى كل شىء، وأن من الممكن التلاعب بالزمن الحقيقى ليحل محله الزمن الدرامى.

لقد أدت هذه الفكرة بشكل منطقى إلى السؤال حول ما هو ضرورى لكى نعرضه للمتفرج؟ ما عناصر المشهد التى سوف يتم تصويرها فى لقطات لكى تعطى التفاصيل المطلوبة لكى توجه المتفرج إلى ما هو أكثر أهمية وليس ما هو أقل أهمية؟ وهنا يأتى دور اختيار نوع اللقطة: اللقطة العامة أو اللقطة المتوسطة، اللقطة المتوسطة

أو اللقطة القريبة. وهنا أيضاً يأتى دور قرار أين توضع الكاميرا، الموضوعية أو الذاتية. ومشكلة المونتير هى أفضل لقطة تخدم الهدف الدرامى للفيلم، لتتبع مشكلة أخرى: بعد اختيار اللقطة كيف يقوم المونتير بالقطع بين لقطة والتالية لها لكى يحقق الاستمرارية؟ فبدون الاستمرارية (على سبيل المثال: عندما يقطع المونتير من لقطة قريبة إلى أخرى لا علاقة لها بها، فإن المتفرج سوف يصاب بالتشوش. ويجب على المونتاج ألا يفعل ذلك أبداً، بل يجب عليه أن يُبقى المتفرج مندمجًا مع القصة وعلى علم بتطوراتها.

ويتحقق الوضوح السردى عندما لا يصاب المتفرج بالتشوش، وهو ما يتطلب تطابق الحدث من لقطة إلى أخرى، والحفاظ على الإحساس بوضوح الاتجاهات بين اللقطات. وهذا يعنى تقديم تفسير بصرى عند إدخال فكرة جديدة أو عند القطع إلى خارج السياق. ولتحقيق الوضوح السردى فإن هناك إشارات بصرية تصبح ضرورية، وهنا تلعب مهارة المونتير دوراً مهماً.

بناء واستمرارية واضحة

أصبح الوصف الشائع للمونتاج الجيد والفعال هو أنه "ناعم"، وهذا هو الهدف الأول للمونتير، فالقطع الناعم لا يلفت انتباه المتفرج، وهو يأتى عند نقطة منطقية داخل اللقطة. ما النقطة المنطقية؟ إنها ليست واضحة دائماً، لكن المتفرج يلحظها عندما يتم القطع المونتاجى عند نقطة غير ملائمة. افترض على سبيل المثال أن هناك شخصية تعبر الغرفة فى لقطة وتجلس فى اللقطة التالية، إن هاتين اللقطتين غير متطابقتين لأننا لم نرَ الشخصية وهى تجلس، فإذا رأيناها تجلس فى اللقطة الأولى ثم رأيناها جالسة فى اللقطة التالية فإن الاستمرارية بين اللقطتين تتحقق، والعامل الحاسم هنا هو استخدام اللقطات التى تطابق الحدث من لقطة إلى اللقطة التالية.

ضمان التغطية الكافية

المخرجون الذين يقومون بعملهم جيداً يتيحون للمونتيرين تشكيلة من اللقطات يمكن لهم أن يختاروا بينها. وعلى سبيل المثال إذا كانت هناك لقطة تصور شخصاً راقداً، يتم تصوير لقطة قريبة للشخصية بالإضافة إلى لقطة عامة، ويجب تحريك الإكسسوار للتأكد من أن اللقطة القريبة تطابق اللقطة العامة، ويجب أن تدعم الخلفية والإضاءة عنصر الاستمرارية.

وبالمثل، إذا وقع حادث فى لقطة، تؤخذ لقطة عامة فى مجمله، ثم لقطة قريبة لعنصر مهم فى الحدث. وهناك بعض المخرجين يصورون الحدث كله فى لقطة عامة، ولقطة متوسطة، ولقطة قريبة، وبذلك تكون لدى المونتير مرونة كاملة فى الجمع بين أجزاء هذا المشهد. ومن أجل استكمال التغطية الممكنة للمشهد تؤخذ أيضاً لقطات قريبة ولقطات خارج السياق.

وإذا كان المشهد يتضمن حواراً بين شخصين، يتم تصوير المشهد كله من وجهة نظر أحدهما، ثم يعاد لتصويره من وجهة نظر الآخر. كما يتم تصوير لقطات قريبة للأجزاء المهمة من الحوار وردود أفعال المشاركين فيه. تلك هى الطريقة المثلى عند أكثر المخرجين شجاعة وجرأة، وهى طريقة تتيح للمونتير المادة الفيلمية التى يحتاجها لخلق الاستمرارية.

وأخيراً فإن هناك اعتبارات زوايا الكاميرا وحركة الكاميرا التى تفرض تصوير سلسلة من اللقطات لضمان الاستمرارية.وبالنسبة لزوايا الكاميرا فإن الأمر المهم هو وضع الكاميرا بالنسبة لمستوى عين الشخصية. فإذا تم تصوير مناقشة بين شخصين من زاوية عالية جداً كما لو أن أحدهما ينظر من أعلى تجاه الآخر، فيجب تصوير لقطة عكسية – من وجهة نظر الشخص الثانى – من زاوية منخفضة. وبدون هذا الانتباه لزاوية الكاميرا لن يكون تتابع اللقطات محققاً للاستمرارية، وإذا قطع الفيلم من لقطة الزاوية العالية إلى لقطة رد فعل من مستوى العين، سوف يفهم المتفرج أن هناك شخصاً ثالثاً يقبع فى مكان ما، هو الذى تجسده لقطة مستوى العين، وإذا لم يظهر هذا الشخص الثالث فسوف يتشوش المتفرج.

لكى توجد نقاط يمكن القطع عندها مونتاجيًا فى اللقطة، يطلب المخرج عادة من الممثلين أن يستخدموا حركة الجسد أو حركات الإلقاء داخل اللقطة، فعندما يُحكم الممثل ربطة عنقه، أو يتنحنح لتنقية حنجرته، تكون تلك نقاطًا طبيعية للقطة من لقطة عامة إلى لقطة قريبة خاصة إذا لم تكن هناك حركة مادية أخرى داخل الكادر تساعد على أن تكون نقطة للقطع المونتاجى. وعندما تكون هناك حركة داخل اللقطة، يستخدم المخرجون خدعة تعرف بتعبير "من هنا إلى هناك" من أجل تفادى تصوير الحدث كاملاً. فعندما يقترب ممثل من باب، فإنه يضع يده على مقبض الباب، وعندما يحيى شخصًا ما فإنه يمد يده بالتحية، وهذه الأفعال تتيح نقاطًا طبيعية للقطع المونتاجى للانتقال من لقطة عامة إلى لقطة قريبة. وكذلك عندما يرفع الممثل كأس الشراب ليقدم تحية للمضيف. إن هذه الحركات تتيح فرصة للقطع المونتاجى داخل اللقطة. وكلما كانت هناك حركة أكثر داخل اللقطة فإن هناك فرصة للقطع إلى لقطة تالية تكون أكبر.

ومن المهم أن تكون الحركة داخل اللقطة واضحة أو مهمة بما فيه الكفاية حتى يكون القطع غير ملحوظ وناعم، فإذا كانت الحركة ضعيفة أو بالغة الرهافة فإن القطع قد يؤدى إلى نتيجة عكسية. إن القطع المونتاجى يمثل بالنسبة للمتفرج وعداً بمعلومات أكثر أو كشفًا دراميًا سوف يأتى. فإذا كانت اللقطة الثانية غير مهمة فسوف يكتشف المتفرج أن المخرج والمونتير قد خدعاه.

القطع المتطابق يعتمد إذن على:

(١) الاستمرارية البصرية.

(٢) المعنى والمغزى.

(٣) التماثل فى الزاوية أو الاتجاه.

هناك مثال للقطع المتطابق فى الشكل (٢٥-١). إن القطع المونتاجى الأول من لقطة عامة إلى لقطة قريبة سوف يكون مستمرًا لأن الشخصية:

(١) تستمر فى الحديث فى اللقطة القريبة. اللقطة التالية هى رد فعل من الزاوية العكسية، تصور رد فعل الشخصية (٢)، ثم نعود إلى الشخصية (١) فى لقطة متوسطة، وفى اللقطة الأخيرة نرى الشخصية (٢) وهى تتحدث فى لقطة متوسطة. والقطع المونتاجى فى هذا المشهد يأتى عند نقاط عندما تبدأ المحادثة، لذلك فإن القطع يتبع الحوار لنرى من يتحدث.

ووضع الكاميرا المستخدم لتصوير هذا المشهد يجب ألا يتسبب فى التشوش. وأسهل طريقة هى المعالجة المباشرة بالمواجهة، حيث يتم تصوير الشخصية:

(١) فى زاوية قائمة من ٩٠ درجة (تكون الكاميرا عمودية مباشرة على الشخصية - المترجم)، وتكون لقطة الزاوية العكسية للشخصية (٢) فى زاوية ٩٠ درجة أيضًا (الشكل ٢٥-٢). وإذا لم تكن زاوية اللقطة العكسية ٩٠ درجة وإنما منحرفة قليلاً، فسوف تبدو غير مستمرة بالنسبة للقطة السابقة. إن الاستمرارية بمعناها الدقيق لا تتحقق إلا إذا كانت زاوية اللقطة الأولى على علاقة مباشرة مع زاوية اللقطة التالية، وبدون هذا النوع من العلاقات تتحطم الاستمرارية.

الحفاظ على اتجاه الشاشة

تتطلب الاستمرارية السردية الحفاظ على الإحساس بالاتجاه. وفى أغلب مشاهد المطاردة يحتل البطل جانبًا من الشاشة بينما يحتل الشرير الجانب الآخر، وهما يقتربان من بعضهما البعض من الاتجاهين المتقابلين، ولا يلتقيان فى الكادر نفسه إلا عندما تدور المعركة بينهما.

والحفاظ على اتجاه الشاشة مهم فى الفيلم لتفادى التشوش، للإبقاء على التميز بين الشخصيات، لذلك يجب الحفاظ على الاتجاه من اليمين إلى اليسار، أو من اليسار إلى اليمين. فعندما يغادر شخص منزله لكى يشترى لوازم البقالة، فإنه قد يغادر المنزل متجهًا إلى الجانب الأيمن من الكادر، إنه يركب سيارته ويبدأ مشواره، فإذا خرج من

يمين الكادر يجب أن يحافظ على الاتجاه يمينًا حتى يصل إلى الدكان. وإذا حدث انعكاس فى الاتجاه فسوف يتشوش المتفرج ويتصور أن الشخص قد ضل الطريق. والحفاظ على هذا الإحساس بالاتجاه ذو أهمية خاصة إذا كان المشهد يتضمن أكثر من شخصية واحدة. فإذا كانت شخصية تتتبع شخصية أخرى فيجب أن يظل اتجاه حركتهما واحدًا، أما إذا جاءا من اتجاهين مختلفين ليلتقيا فى مكان ما فيجب الحفاظ على اتجاه مختلف لكل منهما.

وإذا كانت هناك شخصية تتحرك من اليمين إلى اليسار فيجب أن يخرج من يمين الكادر فى اللقطة (١)، ويدخل كادر اللقطة (٢) من اليسار (الشكل ٢٥-٣)، ونقطة التقاطع المونتاجى تأتى فى اللحظة التى تخرج فيها الشخصية من اللقطة (١) وتدخل اللقطة (٢)، والقطع المطابق يحافظ على الاستمرارية ليبدو تتابع اللقطتين كأنه لقطة واحدة متصلة. أما إذا حدث تأخير فى القطع بين خروج الشخصية من اللقطة (١) ودخولها إلى اللقطة (٢) يحدث إحساس بعدم الاستمرارية، أو سوف يوحى هذا القطع أن شيئًا ما حدث للشخصية، وهنا يجب أن يوجد مؤثر صوتى أو جملة حوار لكى تفسر هذا التأخير.

هناك مسألة مهمة أخرى بالنسبة للمونتير، وهى إذا ما كان عليه أن يظهر كل لقطة فى التتابع بينما الشخصية تتحرك عبر الكادر فى كل لقطة. وفى العادة فإن المونتيرين يستخدم المزج من لقطة إلى أخرى للإيحاء بأن الشخصية اجتازت مسافة ما، فالمزج يوحى بمرور الزمن. هناك معالجة أخرى استخدمت فى فيلم أكيرا كيروساوا "الساموراى السبعة (١٩٥٤) وفيلم ستانلى كوبريك "طرق المجد" (١٩٥٧)، وهى إظهار الشخصية فى لقطة قريبة مع استخدام الحركة البانورامية، أو التراكينج (التتبع بكاميرا على قضبان أو محمولة على شىء يتحرك)، أو حركة عدسة الزووم، وذلك لتتبع الشخصية، ومادام الاتجاه فى هذه اللقطة العامة للشخصية فإن هذه المعالجة تتحاشى الحاجة إلى تتبع الشخصية عبر الكادر بشكل كامل. كما أن القطع إلى خارج السياق، والقطع المتبادل لحدث متوازٍ، يمكن استخدامهما لتفادى الحركة المستمرة فى اللقطة.

وإذا قامت شخصية بتغيير اتجاهها فيجب أن يكون ذلك واضحًا فى اللقطة، فبمجرد إظهار التغير يمكن للشخصية أن تتحرك فى الاتجاه المعاكس. والتكنيك الصحيح لهذا يتضح فى الشكل ٢٥-٤.

يتم تطبيق هذه القواعد العامة سواء كانت اللقطات قد صُورت بوضع الكاميرا الموضوعية أو من خلال وجهة نظر أو من زاوية. إن الحركة لا تحتاج فقط إلى أن تحدث من اليسار إلى اليمين، أو من اليمين إلى اليسار، فالحركة القطرية ممكنة أيضًا. (تصور أن الشاشة عبارة عن مستطيل له طول وعرض وقطر، الحركة القطرية تعنى الحركة الموازية لأحد قطرى المستطيل، أى بشكل مائل - المترجم). فقد تدخل الشخصية من الركن فى أسفل يسار الكادر وتخرج من الركن فى أعلى يمين الكادر، وهنا تتم المحافظة على الحركة من اليسار إلى اليمين. وعادة ما يستخدم صناع الأفلام وضع الكاميرا ذاك لأنه يتيح العديد من الخيارات، فهناك نقطة قطع طبيعية عندما تبدأ الشخصية فى الابتعاد عن نقطة هى الأقرب للكاميرا، وفى هذه اللقطة الكلاسيكية نرى الشخصية من ظهرها تملأ الكادر، وعندما تتحرك مبتعدة عن الكاميرا فإنها تظهر كاملة واضحة، واللقطة تبدأ كلقطة قريبة وتنتهى لقطة عامة. ويمكن للمخرج أيضًا أن يختار أن يتتبع الشخصية بكاميرا ذاتية، أو قد يستخدم عدسة الزووم لكى يحافظ على اللقطة القريبة خلال حركة الشخصية فى الكادر. وفى كل هذه الحالات تتيح الحركة القطرية عبر الكادر زمنًا أطول على الشاشة بالمقارنة مع الحركة من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، وهذا يجعل اللقطة أكثر حياة وإثارة للاهتمام، وأيضًا للاندماج إذا كانت ذاتية. إن اللقطة تبقى زمنًا أطول على الشاشة، لذلك فإنها توحى بمرور زمن أكبر، كما تقلل من تكاليف الإنتاج.

واللقطة ذات الحركة القطرية التى تبدأ كلقطة عامة وتنتهى كلقطة قريبة تحقق أيضا الاندماج، وتتيح التجسيد الأكثر حرفية للحركة (الشكل ٢٥-٥). وهناك بديل، أن تتبع حركة الممثل أو عدسة الزووم، وتحافظ على لقطة متوسطة أو لقطة قريبة طوال اللقطة، وكل هذه الاختيارات تنجح مادام هناك حفاظ على اتجاه الشاشة من لقطة إلى أخرى.

تحديد مكان أحداث المشهد

يساعد القطع المطابع والقطع الذى يحافظ على أن يقوم المونتير بالحفاظ على الاستمرارية. واللقطة التأسيسية، سواء كانت لقطة عامة جداً أو لقطة عامة تضع المشهد فى سياقه، هى من الأدوات المهمة بالنسبة للمونتير. ويشير كاريل رايز إلى مشهد فى فيلم "قصة لويزيانا" (١٩٤٨) يبدأ بلقطة قريبة، ولا يتحدد مكان أحداث المشهد إلا لاحقًا[٤]. ماذا عن القصص التى تدور فى نيويورك أو ألكاتراز أو فى مجمع تجارى؟ ففى كل حالة يجب أن تكون هناك لقطة تأسيسية تحدد سياق المشهد، وتقدم نقطة مرجعية للقطات قريبة، ولقطات تتبع الحدث، والتفاصيل البصرية للمكان.

ومعظم صناع الأفلام يستخدمون اللقطة العامة جداً أو اللقطة العامة لبداية المشهد، فمثل هذه اللقطة تقدم السياق للمشهد، وتتيح لصانع الفيلم أن يستكشف تفاصيل اللقطة. والتتابع الكلاسيكى للدخول إلى مشهد والخروج منه (لقطة عامة – لقطة متوسطة – لقطة قريبة – لقطة متوسطة – لقطة عامة) يعتمد على اللقطة التأسيسية، فاللقطات الأخرى تنبع منها، وهنا يتم تقديم استمرارية واضحة. ومن الناحية الكلاسيكية فإن اللقطة التأسيسية هى اللقطة الأخيرة فى المشهد كما أنها اللقطة الأولى. وهناك العديد من المخرجين والمونتيرين وجدوا طرقًا لاختزال هذا النظام الصارم، وعلى سبيل المثال فإن مايك نيكولز قدم مشهداً حوارياً كاملاً فى لقطة واحدة، وباستخدام عدسة الزووم استطاع تفادى المونتاج. وعلى الرغم من هذه المعالجات المبتكرة فإن من المهم بالنسبة للمونتير أن يعرف كيف يستخدم اللقطة التأسيسية ليتيح الاستمرارية فى المشهد.

النغمة المطابقة

قد تؤدى الاختلافات فى الإضاءة واللون داخل اللقطة إلى كسر الاستمرارية، وهذه العناصر تقع فى مسئوليات المصور الذى يعمل على الكاميرا، ولكنها إذا حدثت بين اللقطات، فإنها سوف تسبب مشكلة للمونتير.

ويمكن لتقنيات المعمل أن تحل المشكلات الصغيرة، ولكن هناك حدوداً لما يستطيعه المعمل فى هذا المجال. وفى الفيلم الخام الحديث تطورات سمحت بالتغلب على مشكلات الإضاءة الضعيفة وبذلك قللت من حدة هذه المشكلة، ومع ذلك فإن الحل الأمثل هو المحافظة على اتساق الضوء وثباته بين اللقطات وبعضها البعض، وحساسية المخرج تجاه هذه المشكلات. لكن إذا حدث فشل أو قصور فمن الضرورى إعادة تصوير اللقطات المحتوية على أخطاء، وهو ما يتطلب مرونة وتفهم من جانب منتجى الأفلام.

وهدف المونتير هو المطابقة الدائمة بين نغمات اللقطات، لكن قدرة المونتير على حل تغيرات التحكم فى الإضاءة الضعيفة محدودة.

انسياب التطابق من لقطة إلى أخرى

الطريقة الأفضل لعرض الحدث دون أن تظهر الاستمرارية على نحو آلى؟ إن كل ما حدث له مكون بصرى يمكن تحليله وتقسيمه إلى أجزاء مختلفة، فتناول الإفطار يمكن أن يعنى إخراج الطعام من الثلاجة، وإعداد الوجبة، ووضع الأطباق على المائدة، والأكل، ثم التنظيف، وإذا كان هناك مشهد يستدعى تناول شخصية الإطار فإن كل هذه العناصر العديدة تشكل حدثًا تفصيليًا مدروسًا وقد لا تكون لهذه التفصيلات دلالة فى القصد الدرامى.

ولتحقيق مونتاج هذا المشهد فيجب على المونتير أن يقرر شيئين:

(١) ما المعلومات البصرية المثيرة دراميًا؟

(٢) ما المعلومات البصرية الضرورية دراميًا؟ وطول المشهد سوف يتحدد من خلال الإجابة عن هذين السؤالين، خاصة السؤال الأخير. فيجب تطبيق المعايير الدرامية على اختيار اللقطات، وإذا كانت هناك لقطة لا تساعد فى حكاية القصة، إذن لماذا نضعها فى الفيلم؟

وعلى سبيل المثال، فإن من المهم تصوير مدى تدقيق الشخصية فى تصرفاتها، وماذا تفعل الشخصية لتحضير إفطارها، وتناول الطعام، والتنظيف بعد الأكل. وإذا كانت الشخصية خرقاء، وكان من المهم الإشارة إلى ذلك، فإن هنا تتوافر العديد من العناصر التى يمكن بها توضيح ذلك. وإذا كان من المهم تصوير سرعة الشخصية وتعجلها فى مغادرة المنزل فى الصباح، فسوف تصبح لقطات الإفطار أسرع وأقصر. إذن فإن الأهداف الدرامية - أولاً وقبل كل شىء - هى التى تحدد اختيار اللقطات.

وبمجرد اختيار اللقطات، فالمشكلة الميكانيكية بالنسبة للمونتير سوف تكون أن يجعل القطع بطريقة لا تضيع وقتًا غير مطلوب فى اللقطات التى لا تقدم إلا معلومات قليلة. هل هناك طريقة لإظهار الشخصية تتناول إفطارها بسرعة؟ الإجابة بالطبع هى نعم، لكن المونتير لا يحقق هذا الهدف بمجرد وصل اللقطات التى تتضمن عناصر هذا الفعل، ففى هذه الحالة سوف يجعل زمن العرض يعطى الانطباع أن هذا أبطأ إفطار على الإطلاق.

يجب على المونتير أن يجد طرقًا بارعة لضغط اللقطات حتى يستغرق المشهد أقصر قدر من الزمن. فيمكن على سبيل المثال تقصير اللقطات وجعل المشهد يبدو ناعمًا وسريعًا. فنفترض وجود لقطة لدخول الشخصية إلى المطبخ، ويقترب من الثلاجة، ويُخرج الحليب والعصير، ويضعهما على الطاولة، ليس من الضرورى إظهاره وهو يعبر المطبخ، حيث يمكن القطع من لقطة عامة له ولا تزال هناك مسافة بينه وبين الثلاجة، إلى لقطة قريبة للثلاجة والانتظار ثانية حتى تدخل يده إلى الكادر وتفتح باب الثلاجة، وبذلك نضغط اللقطة إلى جزء من طولها الأصلى. وإذا كانت اللقطة التالية تظهر الشخص وهو يضع الحليب والعصير على الطاولة، يمكننا حذف جزء من اللقطة السابقة وهو يخرجهما ويضعهما على الطاولة.

فى هذا المثال الافتراضى، استخدمنا جزءًا من اللقطة لكى نوضح نفس هدف اللقطة الكاملة، وبذلك نستخدم زمنًا أقصر للعرض. وبتطبيق هذه المعالجة إلى كل اللقطات فى مشهد الإفطار، سوف تظهر كل المعلومات البصرية، وسوف يوحى زمن

العرض بأن الشخصية تناولت إفطاراً سريعًا. وعندما يقوم المونتير بقطع كل لقطة وتقصيرها إلى جوهرها، فإنه يحترم الاستمرارية والأهداف الدرامية، كما أن التدفق والانسيابية من لقطة إلى أخرى يتم الحفاظ عليهما بدون بناء المشهد آليًا بالمعنى الحرفى للقطات، فاللقطات كما يتم تصويرها لا تقدم بالضرورة حلولاً درامية.

التغير فى مكان الأحداث

إن هذه القاعدة فى تقصير اللقطة إلى جوهرها يمكن تطبيقها على الشخصية وهى تنتقل من مكان إلى آخر. فبدلاً من إظهار الشخصية وهى تنتقل من النقطة أ إلى النقطة ب، فإن المونتير يظهر الشخصية وهى تغادر المكان أ، وإذا كانت تنتقل بواسطة سيارة، فإن من الملائم إظهار بعض التفاصيل الجغرافية للمكان، وإذا لم تكن هناك ضرورة درامية إلا التعبير عن الانتقال من النقطة أ إلى ب، فيمكن للمونتير أن يقطع إلى إشارة مرور فى الشارع أو أية علامة أخرى على المكان الجديد. وإذا كانت الشخصية تنتقل من اليسار إلى اليمين، فيجب إظهار إشارة المرور على يمين الكادر. وعادة ما يستخدم المخرجون هنا لقطة قريبة، وبعد البقاء لثوان قليلة على اللقطة القريبة، تدخل الشخصية إلى الكادر من اليسار، ثم نعود بعدسة الزووم إلى الوراء لإظهار وصولها. وإن لم تكن اللقطة بعدسة الزووم، فإن الشخصية تعبر الكادر حتى تتوقف على مسافة داخل الكادر. وبهذه اللقطات القليلة، يقبل المتفرج بأن الشخصية قد انتقلت من مكان إلى آخر، مع زمن قليل للتعبير عن هذا الانتقال.

التغير فى المشهد

من أجل تنبيه المتفرج أن هناك تغيراً فى المشهد، فإن من الضرورى تقديم رابطة بصرية ما بين اللقطة الأخيرة فى مشهد، واللقطة الأولى فى المشهد التالى. والعديد من المخرجين والمونتيرين يغطون الآن هذا الانتقال من خلال تغير الصوت، أو من خلال استمرار الصوت نفسه فى هاتين اللقطتين. ومع ذلك فإن هذه الطريقة البسيطة يجب ألا تثنينا عن محاولة العثور على حل بصرى.

فإذا كان هناك تشابه فى الحركة بين لقطة وأخرى، يمكن تحقيق الاستمرارية، ويمكن إنجاز ذلك من خلال حركة تراكينج بطيئة فى آخر لقطة من المشهد الأول من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، ولأن الحركة بطيئة تظل التفاصيل واضحة، ويحدث القطع عادة عندما تصل حركة التراكينج إلى منتصف الكادر. فى المشهد التالى، تبدأ الحركة من النقطة ذاتها فى وسط الكادر، لكن يتم استكمال الحركة، وهنا يبدو واضحًا أن المشهد الجديد يبدأ.

ويمكن أيضًا تحقيق انتقال المشهد من خلال تتبع شخصية محددة، فإذا ظهر مرتديًا بدلة فى آخر لقطة من المشهد الأول، ثم فى ملابس مختلفة فى أول لقطة من المشهد التالى يحدث التغير بنعومة. وتساعد عناصر أخرى على تحقيق هذا الانتقال، فقد تكون الشخصية تتحدث فى نهاية المشهد الأول وبداية المشهد التالى.

وأخيرًا يمكن استخدام القطع مباشرة إلى قطعة إكسسوار لتحقيق هذا الانتقال. افترض على سبيل المثال أن مشهدًا ينتهى بلقطة قريبة لمصباح أثرى فريد، فإذا بدأ المشهد التالى بلقطة قريبة لمصباح أثرى آخر ، وتتراجع الكاميرا لتكشف عن محل للتحف، سوف يتحقق الانتقال، فالرابطة البصرية بين المشهدين توحى بحدوث انتقال ناعم. وقد لا تكون هناك علاقة قوية بين المشهدين، لكن سوف يظهران كما لو أن هناك استمرارية بينهما.

الهـــوامـــش

(١) كتب إيزنشتين وبودوفكين كتابات مطولة عن هذه النقطة.

(٢) دافع أندريه بازان عن هذا الرأى فى كتابه "ما هى السينما"، المجلدين الأول والثانى، بيركلى، دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١.

(٣) هناك مثال رفيع فى بحث "الالتقاطة الطويلة" لبرايان هندرسون فى "نقد نظرية السينما"، نيويورك، إى بى داتون، ١٩٨٠.

(٤) كاريل رايز وجافين ميللر، "تقنيات المونتاج السينمائى"، بوسطن، دار نشر فوكال، ١٩٦٨، ص٢٢٥.

(٢٦)

مونتاج الصورة وسرعة الإيقاع

بمجرد الانتهاء من نسخة العمل بشكل مرضٍ، فإن مسألة وضوح السرد تكون قد أنجزت إلى حد ما، فالتدفق من لقطة إلى أخرى يوحى بالاستمرارية، لكن لا تزال هناك حاجة إلى التأكيد الدرامى على لقطة فى علاقتها مع لقطة أخرى، وهذا هو دور الإيقاع الذى يتم ضبطه فى المرحلة الثانية من المونتاج، وهنا تصبح لدينا نسخة نهائية للصورة، تحمل كل قرارات المونتير. وعند الانتهاء من هذه النسخة النهائية (أو النسخة الناعمة أو الدقيقة، بالمقارنة مع نسخة العمل الأولى التى تسمى النسخة الخشنة - المترجم) تكون كل القرارات قد اتخذت، كما يكون قد تم تحضير التراكات الصوتية تمهيداً لمرحلة المكساج. والمرحلة التى تقع بين نسخة العمل والقيام بالمكساج هى موضوع هذا الفصل، وهدف هذه المرحلة تحقيق تأثير درامى من خلال القرارات المونتاجية.

فى مشاهد الأكشن يكون الإيقاع شديد الوضوح، لكن كل أنواع المشاهد يتم تشكيلها من أجل تحقيق تأثير درامى. والتغير فى الإيقاع يقود المتفرج إلى رد فعل عاطفى تجاه الفيلم، فالإيقاع السريع يوحى بالتوتر، والعكس صحيح.

قام كاريل رايز بدراسة تكنيك عدم استخدام المونتاج من أجل الإيقاع فى مناقشته لفيلم هيتشكوك "الحبل" (١٩٤٨)، وهو الفيلم الذى تم تصويره بطريقة تتحاشى المونتاج[(١)]. إن الفيلم يبدو كما لو كان لقطة واحدة طويلة، ووجهة نظر رايز أن هناك الكثير من زمن العرض - الذى كان من الممكن استخدامه بشكل أكثر تأثيراً - قد ضاع

فى تحريك الكاميرا من مكان إلى آخر. قد تبدو هذه الفكرة واضحة، لكن عندما ننظر إلى اللقطة الافتتاحية فى فيلم أورسون ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨)، فربما تراجعنا عن هذه الفكرة العامة حول استخدام حركة الكاميرا بدلاً من المونتاج. إن هذه اللقطة تستمر ثلاث دقائق، وتتتبع سيارة زُرعت فى حقيبتها قنبلة، ويعود صاحبها مع صديق ليقودها عبر الحدود من تيوانا بالمكسيك ليدخل كاليفورنيا. وخلال هذه الفترة ذاتها نرى الشرطى المكسيكى فارجيز (تشارلتون هيستون) وهو يعبر الحدود مع زوجته الجديدة (جانيت لى)، إنهما يحتلان مقدمة الكادر، بينما تعبر السيارة الملغومة الحدود فى خلفية الكادر، وتعبر السيارة أمامهما، ثم تنفجر بعد ثوان، ويكون الانفجار هو لحظة القطع المونتاجى الأول فى الفيلم.

اختار ويلز أن يبدأ فيلمه بلقطة التراكينج البارعة تلك السيارة وهى تمضى فى المدينة لتعبر الحدود. لقد كان يستطيع تجزئة المشهد إلى لقطات تظهر زرع القنبلة، ثم عودة صاحبها، ثم القطع إلى فارجيز وهو يعبر الحدود، ثم إلى السيارة الملغومة وهى تعبر الحدود من الاتجاه الآخر. وإذا كان قد استخدم هذه المعالجة فإن الإيقاع سوف يتزايد فى سرعته كلما اقتربنا من لحظة الانفجار، والإيقاع – بدلاً من التناقض بين مقدمة الكادر وخلفيته – سوف يزيد من توتر الفيلم.

لقد تحاشى ويلز المونتاج، وتحاشى الإيقاع، ومع ذلك فإنه بدأ الفيلم بهذا المشهد القوى الذى يأخذ بلب المتفرج. وهذا المثال يوحى بأن الإيقاع ليس كل شىء، إن هذا المثال يذكرنا بأنه من المهم أن نضع فى اعتبارنا عناصر التكوين والإضاءة والتمثيل. وبعد أن أكدنا على حدود الإيقاع، سوف نتحول الآن إلى إمكانيات الإيقاع. هناك العديد من المخرجين الذين تخصصوا فى أفلام التشويق السياسية واستخدموا الإيقاع لزيادة قوة الرسالة فى أفلامهم، مثل كشف كوستا جافراس عن فقدان العدالة فى اليونان فى فيلم "زد" (١٩٦٩)، ودراسة أوليفر ستون للاغتيال السياسى فى فيلم "جيه إف كيه" (١٩٩١)، وكلا الفيلمين يعتمد على تجاور اللقطات، وعلى الإيقاع، للوصول إلى وجهة نظر محددة.

وهناك نمط فيلمى آخر يلعب فيه الإيقاع دوراً محورياً، وهو فيلم المغامرات، ففى فيلم جويل كوين "تربية أريزونا" (١٩٨٧) الذى يمزج بين المغامرات وأنماط فيلمية أخرى، وفى فيلم المغامرات الخالص "ناهبو تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، يساعد الإيقاع فى خلق إحساس بالحيوية والإثارة، وهما أساس نجاح هذا النمط الفيلمى.

وسواء كان الأمر متعلقاً بالإثارة فى فيلم المغامرات ، أو برسالة سياسية فى فيلم التشويق السياسى، فإن الإيقاع هو العنصر الأكثر أهمية. ويختلف دور الإيقاع من نمط فيلمى إلى آخر، لكنه يقوم بدور درجة أو بأخرى.

التوقيت

أحد عناصر الإيقاع هو ضبط توقيت كل لقطة. ففى مشهد ما أين توضع لقطة قريبة أو قطع إلى خارج السياق من أجل تحقيق التأثير الأكبر؟ أين تصبح اللقطة الذاتية أقوى من اللقطة الموضوعية؟ ما هو النمط الأكثر تأثيراً للقطع المتبادل بين اللقطات أو تجاور هذه اللقطات؟ تلك هى القرارات المونتاجية التى تؤثر بشكل مباشر على فاعلية التأثير الدرامى.

إن فهم المونتير لهدف المشهد ككل يساعده على اتخاذ هذه القرارات، فقد يكون هدف المشهد هو الكشف عن حدث أو شخصية. وداخل هذه التصنيفات العامة يجب أن يقرر المونتير ما هو قدر التوضيح البصرى والسمعى، وما هو قدر الحاجة إلى تأكيد عنصر محدد، من أجل تقديم فكرة ما. وأخيراً فإن عليه أن يقرر إذا ما كان سيتخذ استراتيجية مونتاجية مباشرة أو يستخدم البديل: استراتيجية غير مباشرة وذات مستويات للمعنى. وعلى سبيل المثال تكون استراتيجية المونتاج فى الفيلم الكوميدى لتحقيق المفاجأة هى الأكثر ملائمة، فالمفاجأة مهمة فى الكوميديا، وإذا كان المونتاج لا يحقق التوقيت المضبوط سوف تضيع الكوميديا. كما أن المفاجأة مفيدة أيضاً فى فيلم التشويق. أما فى أغلب الأنماط الأخرى تكون المعالجة الأكثر مباشرة هى الملائمة بشكل عام.

هناك مثال على المفاجأة المستخدمة لهدف كوميدى فى فيلم جويل كوين "تربية أريزونا". من الصعب أن يمتد مشهد كوميدى إلى ست دقائق خاصة إذا كان أيضًا يتضمن الأكشن، لكن ذلك يتحقق فى هذا الفيلم. إن هاى (نيكولاس كيدج) وإيد (هوللى هانتر) زوجان لم ينجبا، إنهما يسرقان طفلاً من رجل أعمال ثرى أنجبت زوجته خمسة توائم، وهاى مجرم سابق، وإيد ضابطة شرطة سابقة. وفى هذا المشهد يقرر هاى أن يعود إلى الجريمة فى تخصصه القديم، سرقة محلات البقالة، لكن إيد غير سعيدة بهذا القرار، ليس فقط لأن هاى سوف يخرج على القانون، وإنما لأنه إذا تم القبض عليه فإن الطفل الجديد سوف يُحرم من "أبيه".

يبدأ المشهد مع هاى وإيد وهما يعبران عن قلقهما حول المستقبل، إنهما يتوقفان عند أحد المحلات لشراء حفاضات للطفل، وتلعب إيد مع الطفل بينما يدخل هاى المحل، والمفاجأة الأولى تأتى عندما يقرر سرقة علبة الحفاضات وأكبر قدر من المال، وهنا يضغط موظف الخزانة على زرار إنذار صامت.

تأتى المفاجأة الثانية من رد فعل إيد عندما ترى هاى يسرق المحل، تشعر بالغضب وتمضى وقد قررت أن تهجره. يصاب هاى بالمفاجأة من تصرف إيد، لكن ليس بقدر مفاجأته عندما يرى موظف المحل يصوب له مسدسًا محاولاً قتله، فيهرب على قدميه، لكن صفارات إنذار الشرطة توحى بأنه فى مشكلة، إنه يجرى خلف إيد وسيارات الشرطة فى أعقابه.

يهرب هاى إلى فناء خلفى، ليقترب منه كلب حراسة الذى يندفع تجاهه بقوة، لكنه مربوط مما ينقذ حياة هاى. يستمر هاى فى الجرى، لكن الكلب مصمم ويقطع السلسلة التى تربطه، وينطلق الكلب مع الشرطة وموظف المحل فى أعقاب هاى. وفى هذه اللحظة تكون إيد قد تغلبت على غضبها، فتعود لالتقاط هاى، لكنها لا تجده. الآن هاى يائس، ويوقف شاحنة على الطريق ويهدد السائق الذى يأخذه معه فى الشاحنة.

تلاحقه كلاب أخرى من الحى، والآن هاى مطارد من الكلاب والشرطة وموظف المحل وزوجته. يطلق موظف المحل الرصاص فيحطم زجاج الشاحنة الأمامى،

وفى الوقت الذى يحاول فيه السائق تفادى الرصاص ينقض الكلب الأول على الموظف المسلح بطريق الخطأ، ولكى يتفادى السائق الشرطة فإنه يغير اتجاهه، فيجد نفسه فى طريق قد ينتهى بالاصطدام بمنزل.

يصاب سائق الشاحنة بالذعر من التهديد القادم له من كل الاتجاهات، فيضغط على الفرامل، ويتسبب التوقف المفاجئ فى طيران هاى من مقدمة السيارة، يتراجع السائق ويهرب، وفى هذه الأثناء يكون هاى قد استقر على السلالم الأمامية لمنزل، فيجرى بداخله بينما تقترب من الشرطة والكلاب.

إنه يهرب فى سوبر ماركت، حيث يخطف علبة أخرى من الحفاضات (لقد فقد العلبة الأولى)، ولا تزال الشرطة والكلاب فى أعقابه، ويبدأ مدير السوبر ماركت فى إطلاق النار على هاى، ويحدث ذعر وسط الزبائن، ويهرب هاى، ويفقد علبة الحفاضات الثانية، لكن إيد تلتقطه من خارج السوبر ماركت ويهربان.

فى هذا المشهد، فإن توقيت المفاجأة - مسدس موظف المحل، عناد الكلب، هلع قائد السيارة - يعتمد دائمًا على مونتاج المشهد، ففى كل حالة تأتى المفاجأة من خلال قطع مونتاجى سريع، وعادة ما يصاحب ذلك عنصر بصرى فيه مبالغة. وعلى سبيل المثال فإن المسدس الضخم فى يد الموظف يبدو أنه مثل المدفع بسبب اقترابه من الكاميرا واستخدام عدسة ذات عدسة واسعة. فالقطع السريع والمبالغة البصرية يحققان التأثير الكوميدى المطلوب.

الإيقاع

بشكل عام فإن إيقاع فيلم ما يبدو أمرًا فرديًا وحدسيًا. إننا نعرف متى لا يكون للفيلم إيقاع، فاضطراب المونتاج يلفت انتباه المتفرج، أما إذا حافظ الفيلم على إيقاع ملائم يبدو المونتاج ناعمًا وغير ملحوظ، ونندمج تمامًا مع الفيلم، بشخصياته وأحداثه. وبالطبع فإن الحدس وحده لا يكفى، وهناك بعض الاعتبارات العملية التى تساعد فى تحديد الطول المناسب لكل لقطة داخل المشهد.

وعادة فإن كمية المعلومات البصرية داخل اللقطة تحدد طول اللقطة. فاللقطة العامة، فاللقطة التى تحتوى على معلومات بصرية أكثر من اللقطة القريبة يجب أن تبقى زمناً أطول لكى تتيح للمتفرج استيعاب المعلومات. وإذا كانت المعلومات جديدة، فإن من المناسب أن تبقى اللقطة زمناً كافياً حتى يألف المتفرج هذه العناصر الجديدة. وعادة فإن اللقطة المتحركة تستمر على الشاشة زمناً أطول من اللقطات الثابتة لكى تسمح للمتفرج باستيعاب المعلومات البصرية المتغيرة. كذلك فإن لقطة لقطع إلى خارج السياق، تكون مهمة للحبكة، يجب بشكل عام أن تبقى زمناً أطول حتى تتأكد أهميتها.

وعلى العكس فإن لقطة قريبة ذات معلومات أقل نسبياً تبقى على الشاشة لزمن قصير، وهذا ينطبق على اللقطات الثابتة واللقطات المتكررة، فبمجرد عرض المعلومات البصرية فى لقطة، لا تكون هناك ضرورة لإعطاء زمن مماثل عندما تعرض اللقطة لمرة ثانية أو ثالثة.

ليس من الممكن إعطاء إشارات مطلقة حول طول اللقطات، ولكن من المهم أن يطور المونتير إحساساً بالأطوال النسبية للقطات داخل مشهد، ويجب ألا يكون لجميع اللقطات نفس الطول أبداً، فإذا كانت جميعها طويلة أو قصيرة، سوف يؤدى فقدان التنويع إلى إضاعة تأثير المشهد، الذى لن يكون له إيقاع، وهو ما يتطلب تنويعاً فى أطوال اللقطات.

كما يتأثر الإيقاع أيضاً بأسلوب الانتقالات المستخدمة بين المشاهد، فقد يكون القطع المباشر والحاد صادماً، إنه يتركنا فى حالة تشوش حتى تدلنا إشارة صوتية أو بصرية إلى أن انتقالاً قد وقع. والمزج عند نهاية مشهد إلى بداية المشهد التالى يخلق انتقالاً ناعماً ويقدم الإشارة البصرية التى تدل على الانتقال. كما أن المزج – المرتبط فى العادة بمرور الزمن – يمكن أن يتضمن أيضاً تغيراً فى مكان الأحداث، وعندما يُستخدم المزج يكون الإيقاع بين المشاهد أكثر نعومة.

ويُستخدم الاختفاء التدريجى أحياناً عند نهاية مشهد، وعلى الرغم من أنه يدل بوضوح على نهاية مشهد وبداية مشهد تالٍ، فإن الاختفاء والظهور التدريجيين لم يعودا

يستخدمان على نطاق واسع كما كان الحال فى الماضى، لكنه لا يزال شائعاً أكثر من المسح (خط أفقى أو رأسى يظهر فى طرف الكادر، وبتحركه "يمسح" نهاية مشهد ليحل محله بداية مشهد آخر - المترجم)، وأكثر من الحدقة (طريقة فى المسح ولكن تستخدم دائرة قد تبدأ من محيط الكادر وتنتهى فى مركزه، أو العكس - المترجم)، وإن كان من المؤكد أن المسح أقل شيوعاً من المزج.

وإذا كان هدف المونتير أن يجعل تتابع اللقطات ناعماً، فإن المعيار الأول هو أن يفهم ويعمل من أجل توضيح الطابع العاطفى للمشهد، ولكى ينجح فى ذلك فإن عليه أن يحترم البناء العاطفى لأداء الممثلين، وهذا يعنى أن تكون لديه ثقة فى أن لحظة توقف بين سطر واحد وآخر لا يعنى بالضرورة زمناً يجب التخلص منه، لكنه جزء من بناء الأداء، وحذف هذا التوقف قد يؤدى إلى إحساس سطحى، لكنه لا يحمل أى معنى على الإطلاق بالنسبة للأداء، ويجب على المونتير أن يتعلم الفرق بين الأداء الصحيح والخطأ أو المساحة الميتة. قد يبدو الأمر بسيطاً كتتبع حدث حتى نهايته، أو قد يكون معقداً عندما يتضمن ظلالاً مرهفة لإلقاء الحوار أو الإيماءات غير اللفظية، والقطع داخل الأداء قد يكسر أداء الممثل فى المشهد.

إن فهم كل من الأهداف السردية، وأهداف المعنى المتضمن بين السطور، يتيح أيضاً للمونتير أن يكيف المونتاج ويعدله من أجل التوضيح والتأكيد وليس التشوش. وسوف يكون المونتير قادراً على تحديد الزمن الذى يجب أن تبقى خلاله اللقطة على الشاشة، وما هو قدر التعديل المطلوب لكى يجعل هدف المشهد أكثر وضوحاً، وعندئذ سوف يكون قادراً على استخدام أكثر الوسائل ديناميكية مثل القطع المتبادل، وأكثر الأدوات بساطة فى التقنيات مثل اللقطة العامة، وذلك لتحقيق أكبر أثر ممكن.

وهناك مثال بسيط للإيقاع تجده فى مشهد "الغد يخصنى" فى فيلم بوب فوسى "كباريه" (١٩٧٢)، إن فتى يقف فى حديقة البيرة فى الريف فى ألمانيا عام ١٩٣٢، ويرتدى الملابس الرسمية لفرق شباب هتلر، لكنه لا يزال صغيراً حتى أن صوته برىء ويعكس مرحلة ما قبل البلوغ، والانطباع الذى يوحى به هو جمال وتفاؤل الشباب.

وكلما مضى الفتى فى الأغنية، يصبح التوزيع الأوركسترالى أكثر تعقيداً، وينضم إلى الفتى آخرون، وبنهاية الأغنية ينضم الألمان من كل الأعمار وهم يغنون الأغنية بنغمة التحدى المتحمس. ومن خلال المونتاج السريع، واستخدام العديد من اللقطات القريبة، والقطع إلى الألمان من كل الأعمار، صنع فوسى مشهداً قوياً ينذر بالنازية. ويساعد المونتاج فى خلق إحساس مزود بالبراءة والعدوانية، عندما يتنقل المغنون من التفسير البسيط البرىء للأغنية إلى تفسير عدوانى. وهذا التفسير فى الطابع العاطفى للمشهد يتم التحكم فيه من خلال إيقاع المونتاج، وهو ما يؤكد ليس فقط على قوة الإيقاع، بل أيضاً على أن التغير فى الإيقاع يزيد من قوة المشهد.

فى فيلم بيرناردو بيرتولوتشى "الممتثل" (١٩٧١) مشهد يمتد تسع دقائق، ويقدم مثالاً مرهفاً ومعقداً يخدم الذروة الدرامية. إن مارشيللو (جان لوى ترينتينيان) من الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، وهو من أتباع موسولينى فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية فى إيطاليا. إنه يريد أن يتقبله الفاشيون، لكنه عندما يتقدم للانضمام إليهم يطلبون منه اغتيال أحد المنشقين المنفيين فى باريس، والرجل المطلوب اغتياله هو الأستاذ السابق لمارشيللو - وخلال قضاء مارشيللو شهر العسل فى باريس، يعاود الاتصال بالبروفيسور كوداري ويكسب ثقته، كما أنه يقع أيضاً فى حب زوجة البروفيسور الشابة، أنَّا (دومينيك ساندا)، إنه يحذرها من مصاحبة زوجها فى رحلته، لكنها تقرر فى آخر لحظة أن تسافر معه.

يكشف المشهد التالى للاغتيال عن الطبيعة الحقيقية لمارشيللو كجبان، وعن الطبيعة الحقيقية للفاشية كأيديولوجية وحشية لا تتقبل أو تتسامح مع الاختلاف معها. ويمكن تقسيم المشهد إلى خمسة أجزاء بالإضافة إلى مقدمة: تستمر المقدمة دقيقتين و٢٥ ثانية، ثم (١) المصيدة، ثانيتين، (٢) اغتيال البروفيسور، دقيقة و٢٥ ثانية، (٣) بحث أنَّا عن الإنقاذ، دقيقة واحدة، (٤) رد فعل بانجانيان سائق مارشيللو، ٤٠ ثانية، (٥) اغتيال أنَّا، دقيقة و٣٠ ثانية.

وفى ضوء الطبيعة الدرامية البالغة للأحداث، لم يعتمد بيرتولوتشى على الإيقاع، وبدلاً من ذلك قام بتنويع اللقطات بين اللقطات القريبة الذاتية، ولقطات الترافلينج الموضوعية، وفى الجزء الأخير وحده الخاص باغتيال أنّا استخدم حركة كاميرا ذاتية. كما قام بيرتولوتشى أيضا بتنويع مقدمة الكادر وخلفيته، فاللقطات العامة هى لقطات بالعدسة الواسعة للضباب والطرق المغطاة بالجليد فى الغابة، وضوء المصباح الباكر يلقى ظلال الأشجار الضخمة على الأرض. أما فى اللقطات القريبة فقد استخدم بيرتولوتشى عدسة التليفوتو التى تضغط السياق وتشوهه، واللقطات القريبة هنا هى اللقطة الداخلية فى سيارة مارشيللو أو سيارة البروفيسور وزوجته أنَّا. وخلال التنويع بين اللقطات القريبة، واللقطات العامة، ولقطات وجهة النظر، أسس بيرتولوتشى توترًا بصريًا قويًا فى كل تفاصيله كما لو كان قد حقق إذا استخدم الإيقاع وحده.

فى الجزء الأول من المشهد يستغرق مارشيللو فى التأمل حول كودارى وأنَّا، إنه يود لو لم يكن هنا، وسائقه بانجانيان فاشى حتى النخاع، ليست لديه أحلام، وإنما ذكريات عن دخوله إلى هذه الأيديولوجيا التى تنتظم فيها حياته الداخلية والخارجية. تم خلق حلم اليقظة ذاك فى هذا المشهد من خلال التقاطات طويلة جدًا من الناحية الزمنية، بما فى ذلك لقطة قريبة لمارشيللو استمرت ٥٠ ثانية، وفى هذه اللقطة غير بيرتولوتشى البؤرة وتحرك ببطء حركة بانورامية إلى السائق فى لقطة قريبة أيضًا. لقد تحاشى بيرتولوتشى المونتاج فى اللقطات داخل السيارة لكى يخلق إحساسًا عميقًا بالاتحاد داخل السيارة، واستخدم التبادل بين اللقطات الداخلية مع لقطة تراكينج موضوعية ذات عدسة واسعة تتحرك داخل الغابة، وهناك فى المشهد واقع وجدانى لكنه يبدو أكثر جمالاً من أن يكون حقيقيًا.

تتحول اللقطة التالية إلى داخل سيارة كودارى، إن أنَّا وكودارى يبدوان فى لقطة قريبة لهما، ووجهة النظر الذاتية تُظهر الطريق أمامهما بينما تنظر إلى الخلف وتخبر كودارى بأنها تعتقد أن هناك من يتبعهما، لكنه يصرف نظرًا عن هذه الفكرة، وهكذا فإن إحساس أنَّا بالخطر القريب يتعادل مع يقينه بأنه لا يعتقد ذلك.

يمضى المشهد بطريقة أسلوبية تمامًا عندما يعوق سيارتهما حادث زائف أمامهما، وتتوقف سيارة مارشيللو خلفهما. وهناك لحظة من السكون تصور كلاً من الجانبين فى لقطة قريبة، ولا يكسر هذا السكون إلا إصرار كودارى على أنه لا يرى شيئًا خطرًا فى السائق الآخر، إن أنًّا ترجوه ألا يخرج من السيارة، لكنه يجد السائق غير واعٍ وأبوابا مغلقة، واللقطات الساكنة تمط المشهد الذى يستمر دقيقتين. إن هذا التوقف يحقق توترًا دراميًا لأننا نرى المشهد من خلال عينى مارشيللو، إنه يعلم ما سوف يقع، وعلى الرغم من أن المشهد تم مونتاجه على نحو سريع بالمقارنة مع المقدمة، فإنه يظل بطىء الإيقاع.

لكن اغتيال كودارى سوف يكون أسرع كثيرًا فى مونتاجه، يأتى القتلة من الغابة، وينضم إليهم السائق من السيارة الأولى. وعملية الاغتيال ذاتها تشبه مشهد الاغتيال فى مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر"، فكل القتلة يشتركون فيها، ويستخدمون السكاكين. وبسبب طبيعة مضمون المشهد، فإن الإيقاع يصبح أسرع من الأجزاء السابقة.

فى الجزء التالى تحاول أنًّا إنقاذ نفسها، وهذا الجزء يعتمد على الأداء واللقطات القريبة أكثر من اعتماده على الإيقاع. إن الألم والعنف فى صرخة أنًّا إلى مارشيللو لكى ينقذها يزدادان بسبب علاقتهما وبسبب هذا الموقف، إنها تشدّ باب سيارته وتواجهه، وتصرخ طالبة النجاة بحياتها. لكن عجزه وعدم رغبته فى مساعدتها يمثلان أعلى نقطة عاطفية فى هذا الجزء، إنها لحظة الحقيقة بالنسبة لمارشيللو، فرصته للخلاص، لكن ذلك لا يتحقق. الحب ليس عظيمًا بما يكفى ليقهر السياسة، وهو لا ينقذها، وهى تجرى إلى مصيرها، واللقطات فى هذا الجزء تبقى لفترة أطول من اللقطات السابقة فى الجزء الخاص بالاغتيال.

الجزء التالى قصير، يعبر بانجانيان عن احتقاره لمارشيللو، ويضعه مع كل المجموعات التى يكرهها الفاشيون. وهذا الجزء يقدم فرصة للتوقف بين أكبر جزأين قوة فى هذا المشهد، بما يسمح للمتفرج بأن يضيق من الصدمة التى تسبب فيها فشل مارشيللو فى إنقاذ أنًّا.

الجزء الأخير هو اغتيال أنَّا، وهو لا يعتمد على الإيقاع، على الرغم من أنه من أكثر المشاهد قوة فى الفيلم. لقد استخدم بيرتولوتشى فيه الكاميرا الذاتية من وجهة نظر القتلة خلال مطاردتهم أنَّا فى الغابة، الكاميرا محمولة على اليد لذلك فإن الحدث يبدو حقيقيًا. يطلق الفاشيون النار عليها، بأن يمرر كل منهم المسدس الآلى إلى الآخر، إنها تترنح وتهوى على الأرض، والكاميرا تتحرك فى اهتزاز حول جسدها النازف بالدماء، وتظل تحوم حولها حتى بعد موتها، ثم تتراجع مع القتلة فى الغابة. والتغير فى الإيقاع فى هذا الجزء من إيقاع الحركة ذاتها وليس من خلال المونتاج، لتبطئ الحركة بمجرد إصابة أنَّا وتظل بطيئة حتى ينتهى هذا الجزء.

استخدم هذا التتابع إيقاعًا متغيراً لكى يقودنا إلى طيف واسع من العواطف، كما أنه يحدد الدور العاطفى الواضح لكل شخصية من الشخصيات. وفى الحقيقة أن بيرتولوتشى ظل قريبًا جدًا من هذه الأدوار باستخدام اللقطات القريبة. وبتغير اللقطات القريبة مع اللقطات العامة الموضوعية للغابة، أضاف بيرتولوتشى مستوى من التوتر يدعم الإيقاع عندما يقرر الاعتماد عليه. يمتد المشهد كله ٩ دقائق على الشاشة، ولأننا مندمجون تمامًا مع المشهد فإننا نوقف إحساسنا بالزمن الحقيقى، فهذا المشهد قد يستغرق فى الزمن الحقيقى خمس دقائق أو خمس ساعات. وهناك أجزاء من المشهد أُعطيت زمنًا أطول من المتوقع لها، وعلى سبيل المثال فإن صرخات أنَّا طالبة النجدة استغرقت زمنًا يماثل عمليتى الاغتيال، على الرغم من أنها لم تكن تستغرق واقعيًا هذا الزمن بسبب اقتراب القتلة منها، وعلى الرغم من ذلك فإن بيرتولوتشى شعر أن من المهم إعطاء مارشيللو الفرصة للخلاص، وفرصة للعجز عن تحقيقه، وهذا بالإضافة إلى فقدانه المرأة التى يحبها هما مأساة مارشيللو، لذلك فإن الطول الزمنى لطلب أنَّا المساعدة يمثل أهمية درامية، والإيقاع يتأثر بأهمية المشهد بالنسبة للفيلم، فإذا كان المشهد مهمًا بما فيه الكفاية، فإنه قد يمتد ليلائم أهميته الدرامية فى القصة.

الـزمـن والإيقـاع

يمكن للإيقا ع أن يؤسس إحساسًا بالزمان والمكان، وقد ناقشنا أمثلة على ذلك فى الفصل العاشر، من فيلمى ستانلى كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) و"بارى ليندون" (١٩٧٥). وقد استخدم كوبريك الإيقا ع بنفس الدرجة فى موقعة هيو فى فيلم "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧)، (الشكل ٢٦-١)، كما فعل فى أفلامه المبكرة، وفى مشهد الموقعة ذاك يساعد الإيقا ع، وأسلوب كاميرا سينما الحقيقة، وتصميم المناظر، والصوت، على تأسس المكان، فالمدينة التى ظهرت فى الفيلم تمت إعادة بنائها فى انجلترا من أجل التصوير. كما اعتمد مارتين سكورسيزى بقوة على الإيقا ع لكى يخلق نسخته من مدينة نيويورك فى فيلم "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، واعتمد جورج لوكاس على الموسيقى والإيقا ع ليخلق رؤيته عن كاليفورنيا الشمالية فى بداية الستينيات فى فيلم "نقوش أمريكية" (١٩٧٣).

ومن بين صنا ع الأفلام القليلين الذين برعوا فى استخدام الإيقا ع لخلق إحساس بالزمان والمكان، كارول باللارد فى فيلم "الحصان الأسود" (١٩٧٩). فالدقائق الخمس والأربعون الأولى من الفيلم تكاد أن تكون صامتة، وهى التى تروى قصة الصبى أليك المسافر على متن سفينة بالقرب من ساحل شمال أفريقيا، والعام هو ١٩٤٦، ويعجب أليك بحصان أسود فوق السفينة، إنه حصان عربى غير مرفوض ويبدو أنه غير قابل للترويض. تواجه السفينة ظروفًا جوية سيئة، وتشتعل النار فيها مما يهدد حياة ركابها، وينقذ والد أليك حياته، وينقذ الصبى حياة الحصان.

فى الدقائق الثلاثين التالية تنتقل الإحداث إلى جزيرة مهجورة، حيث يبدو أن الصبى والحصان هما الناجيان الوحيدان من غرق السفينة ويصبحان صديقين وهكذا كل منهما الآخر. وهناك مكانان رئيسيان يتم تقديمهما فى هذا الجزء من الفيلم: السفينة والجزيرة، ويدرك باللارد أن عليه أن يخلقهما من وجهة نظر الصبى البالغ أحد عشر عامًا، وهو يفعل ذلك من خلال الواقعية السحرية، فالصور تكاد تنتمى إلى عالم آخر، بل إنه جزء منه. يتم ضغط الزمن لكى لا تبقى إلا الأحداث المهمة.

إننا نعلم أن فترة طويلة من الزمن الحقيقى قد مضت، ونحن نتقبل التفاصيل المفرطة للحياة على الجزيرة: الطعام، والمأوى، والدفء. كما أن العلاقة بين أليك والحصان، والتى تتطور ببراعة فى هذا الجزء، يتم تقديم تفاصيلها فى تطور يكاد يكون سحرياً. إن الصبى يكسب ثقة الحصان عندما يقدم له الطعام، ثم عندما يأخذه إلى الماء حيث يبدأ تدريجياً فى ركوبه. والطبيعة السحرية لهذا الجزء من الفيلم تتأكد من خلال لقطات للصبى والحصان من منظور من قاع المحيط. إنهما يبدوان دخيلين على هذه البيئة، وهذا ما يوحد بينهما على نحو ما فى سياق البحر الغامض. وقام باللارد فى هذا المشهد بالتبادل مع لقطات ترافلينج للصبى والحصان تم تصويرهما من أعلى فوق الماء، ليحدث التأثير بالتأكيد على خصوصية الزمان والمكان.

إمكانيات عشوائية الإيقاع

أحد العناصر المميزة للمونتاج هو أن تجاور أية مجموعة من اللقطات يتضمن معنى ما، وإيقاع هذه اللقطات هو الذى يقدم تفسيراً لهذا المعنى، ويمكن أن ترى نتيجة ذلك عندما توضح لقطة عشوائية، أو قطع إلى خارج السياق، فى هذا التتابع، وهو ما يؤدى إلى تقديم فكرة جديدة، وهذه القاعدة يمكن تعمد تحقيقها عندما تكون هناك عدة لقطات عشوائية فى مشهد ما، فإذا تم مونتاجها لتحقيق تأثير محدد، فإن الجمع بين اللقطات يخلق معنى مختلفاً تماماً عن مجموع أجزاء المشهد، وهذه الصياغة - بالتالى - تصبح مونتاجية خالصة.

هناك مثال يوضح هذه الإمكانيات، ففى فيلم فرانشيسكو روزى "الأشقياء الثلاثة" (١٩٨٠) يبدأ الفيلم بصورة لمبنى اصطناعى، إنه نسخة تحاكى بشكل ساخر مبنى ملائم للأحلام، وهو يظهر فى مقدمة الكادر بينما توجد فى الخلفية مجموعة من الفئران الكبيرة. تقترب الفئران من الكاميرا، ثم قطع إلى اللقطة التالية، لقطة قريبة لشاب نائم، بما يوحى بأنه يحلم بالفئران. والمشهد التالى يُظهر أنه يعيش فى مؤسسة إصلاحية للأحداث.

هل كان يحلم بأن حراس السجن هم الفئران، أم أنهم أعضاء آخرون فى المجتمع؟ إن اللقطتين الافتتاحيتين توضعان فى سياقهما مع المشهد الذى يأتى بعدهما، لكن تجاور اللقطات يتضمن معنى محتملاً يتجاوز مضمون أى من اللقطتين.

وفى فيلم إنجمار بيرجمان "ضوء الشتاء" (١٩٦٢) هناك قس لأبرشية تزول عنه الأوهام. لقد فقد أحد الرجال إيمانه ويفكر فى الانتحار، وهناك آخرون يحاولون إتباع القس لكنه عاجز عن التواصل معهم. يستخدم بيرجمان هنا التجاور لكى يعطى تفاصيل عن زوال الأوهام عن القس، فهناك سلسلة من اللقطات الخارجية تتتابع من خلال المزج مع نهاية موعظة القس تتضمن انعزاله عن أتباعه فى الأبرشية. وفى جزء لاحق تحاول امرأة من أتباعه أن تعتنى به (لقد ماتت زوجة القس)، إنها تترك له خطاباً، وهو يقرأه، الخطاب يشرح مشاعرها تجاهه، ويقطع بيرجمان من قراءة القس للخطاب إلى المرأة فى لقطة متوسطة وهى تعترف بمشاعرها، ومن خلال هذا القطع المونتاجى إلى اللقطة الثانية ينقلنا بيرجمان من لامبالاة القس وعدم شعوره بالعاطفة، إلى مشاعر المرأة الجياشة. لقد غير معنى لقطة بالتحول إلى لقطة أخرى، واللقطتان لا تقدمان بالضرورة استمرارية، لكن التعارض بين اللقطتين يغير معنى المشهد.

إن أفلام روزى بيرجمان تؤكد على أن تجاور اللقطات وتنظيمها يمكن أن يضيف مستوى إلى المعنى. وإيقاع اللقطات ذاتها يعمق تأثير تجاور اللقطات العشوائية.

الهــــوامـــش

(١) كــاريل وايــز وجــافــين مــيللــر، "تــقنيــات المونتــاج الســينمــائى"، بوسطن، دار نشــر فـوكـال، ١٩٦٨، ص٢٣٣-٢٤٦.

(٢٧)

مونتاج الصوت والوضوح

بالنسبة لمونتاج الصورة، فإن تجميع نسخة العمل يكون بداية لعملية الوضوح السردى، فالهدف عند نهاية هذه الرحلة هو سرد واضح يمكن من خلاله تقييم أداء الممثلين وتطور القصة. وهدف النسخة الخشنة من مونتاج الصوت مشابه، إنه يحقق مصداقية الأداء وتطور القصة. وأمور مثل التأكيد الدرامى وخلق المجاز يتم تركها لنسخة الصوت الناعمة مثلما هو الحال مع شريط الصورة. وسوف نناقش الضبط الدقيق لمونتاج الصوت فى الفصل التالى، لكن اهتمامنا فى هذا الفصل سوف ينصب على تحقيق سردى موازٍ لمونتاج الصورة، وتطوير الإحساس الضرورى بالواقعية، وتقرير القدر الأقل أو الأكثر من الحوار الضرورى لتحقيق هذه الأهداف.

ولأن المتفرج يستوعب الصوت على نحو أسرع من المادة البصرية، فإن مشكلة المصداقية تكون أكبر، فإذا لم يكن الصوت قابلاً للتصديق فسوف يتم تقويض العناصر البصرية ويُفقد اندماج المتفرج. لذلك فكون الصوت قابلاً للتصديق هو من الأمور الجوهرية فى معايشة الفيلم، وبالتالى فإن المهمة الأكثر إلحاحًا أمام مونتاج الصوت هى الصوت القابل للتصديق.

ويقدم هذا الفصل الأهداف العملية للمرحلة الأولى من مونتاج الصوت، ومن الأهداف الأساسية الوضوح السردى والقابلية للتصديق، ولكى نضع هذه العملية فى سياقها فإنه من المفيد دراسة نظرة عامة لمونتاج الصوت. أما مسائل الصوت فقد

نوقشت بشكل خاص فى الفصل الثانى والفصل الرابع والعشرين، كما أن الصوت موضوع مهم فى الفصول الأخرى.

والأنواع الثلاثة للصوت هى الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى. وفى السينما التسجيلية، والروائية فى بعض الأحيان، يوجد نوع رابع هو التعليق تتم إضافته.

والوضوح الصوتى فى الحوار بالغ الأهمية حتى أنه يتم تخصيص تراكات صوتية للممثلين الرئيسيين، وتراكات أخرى تستخدم للممثلين الثانويين، كما تستخدم تراكات خاصة للمؤثرات الصوتية، وأخرى للموسيقى. وهذا الانفصال بين التراكات يسمح بأقصى مرونة لمهندس الصوت عندما يقوم فى النهاية بمزج هذه التراكات معًا، ويتراوح عدد التراكات بين ٦ و٦٠ تراكًا، وكلما زاد عددها أتاحت مرونة أكبر وقدرًا أكبر من الوضوح، حتى لا يضيع - مثلاً - سطر من الحوار بسبب ارتفاع مستوى المؤثرات الصوتية أو الموسيقى. غير أن المنتج والمخرج والمونتير ومهندس الصوت لا يسعون فقط لتحقيق الوضوح عند المزج الصوتى، لكنهم يريدون التأكيد الدرامى. وهم يستخدمون التضاد لتأكيد المعنى، وكلمة السر هنا هى "التوزيع الأوركسترالى"، وعندما يتم مزج الأصوات فإن تراكات الصوت تعطى مستويات من المعنى لا يتيحها شريط صوتى ذو تراك واحد. وفصل المؤثرات الصوتية يجعل من الممكن تحقيق الانتقال الناعم من صوت إلى آخر، وعند مزج الصوت يتم تخفيض مؤثر ما وزيادة مؤثر آخر. ومن التقنيات المفيدة أيضًا استخدام صوت مستمر على مادتين بصريتين مختلفتين، فحتى لو كانت العناصر البصرية تحدث فى مكانين مختلفين، وتنتمى لأهداف درامية مختلفة، فإن استمرار الصوت - سواء كان مؤثرًا صوتيًا أو جزءًا من الحوار- هذا الاستمرار يوحى بوجود رابطة بين اللقطتين أو المشهدين. وهكذا فإن المزج الصوتى يمكن أن يحقق الانفصال أو الاتصال، ويوحى بمرور الزمن أو استمرار الزمن. ومرحلة المزج الصوتى هى مرحلة تقرير الكيفية التى يستخدم بها الصوت.

إن العمل مرتبط بالمزج الصوتى هو فى حد ذاته عمل شاق: خلق ما يصل إلى ٦٠ تراكًا فى الفيلم الروائى، ولا يتم خلق كل هذه التراكات فى موقع التصوير.

والصوت الأصلى عنصر مهم فى خلق التراكات الصوتية، لكن الصوت الذى يتم خلقه هو على القدر ذاته من الأهمية. وبالنسبة لتراكات المؤثرات الصوتية والحوار، فإن الصوت يتم خلقه بهدف أن يكون قابلاً للتصديق، وهذا يحدث فى مرحلة ما بعد التصوير. وكثيراً ما يتم دوبلاج الصوت للتأكيد على الإلقاء فى أداء الممثل، وهذا يحدث فى الأستوديو بينما يعيد الممثل إلقاء سطور حواره بينما يشاهد اللقطة على شاشة.

وهناك مكتبات للمؤثرات الصوتية، للمؤثرات التى يراد إعادة مزجها مثل باب يغلق أو وقع أقدام، وكذلك أصوات يتم تخليقها إلكترونيًا، وكل هذه المادة الصوتية متاحة خلال مرحلة ما بعد التصوير. لكن الموسيقى يتم صنعها على نحو منفصل فى مرحلة ما بعد التصوير. لكن الموسيقى يتم صنعها على نحو منفصل فى مرحلة ما بعد التصوير، كما تتم كتابة التعليق فى هذه المرحلة عادة من أجل التأكيد على العناصر البصرية أو توضيحها.

وكل هذه التفاصيل الصوتية يتم تنفيذها فى مرحلة المونتاج، وما لم يتم إنجازه بالنسبة للصوت فى مرحلة الصوت سوف يُنجز فى مرحلة ما بعد التصوير. وبسبب عدد التراكات المستخدمة، فإن مونتاج الصوت يكون أكثر تعقيداً ويتطلب قرارات أكثر من مونتاج الصورة. ولأن أى قرار خاطئ يمكن أن يقوض العناصر البصرية بسهولة، فإن مونتاج الصوت معقد وحساس، وبدون شريط صوتى فعال، فإن العناصر البصرية لن تنجح فى تحقيق أثرها.

الأهداف العامة لمونتاج الصوت

المهمة الأولى التى يواجهها المونتير هى تحديد الهدف السردى للمشهد، فهذا الهدف السردى يجب أن يُدعم بالصوت، أو بكلمات أدق يحاط بالصوت. ففى فيلم مثل "معركة الجزائر" (١٩٦٥) لجيلو بونتيكورفو، الذى كان إعادة خلق درامية لمعركة الجزائر للاستقلال عن فرنسا، كانت الأصالة عاملاً مهماً فى اندماجنا مع قصة الفيلم. ولأن الفيلم كله مؤلف من مادة فيلمية أعيد خلقها (إنها ليست مادة وثائقية)

لحرب الاستقلال، فإن المؤثرات الصوتية وجَرْس الصوت يجب أن تحاكى أصالة نشرة الأخبار، ويجب ألا يكون هناك على شريط الصوت ما يوحى بأن هذا موقع لتصوير فيلم، وبالتالى فإن حيوية المؤثرات والحوار يجب أن تكون قريبة بقدر الإمكان من أسلوب سينما الحقيقة، ويجب وجود أصوات خاصة بالمكان والثقافة الجزائريين للتأكيد على إحساس الفيلم بالمكان والزمان.

لقد كان فيلم ويليام فريدكين "الساحر" (١٩٧٧) إعادة تصنيع للفيلم الفرنسى الكلاسيكى "ثمن الخوف" (١٩٥٢)، واستخدم استراتيجية مشابهة لكى يؤسس للقابلية للتصديق. وعلى الرغم من أن القصة خيالية فإن فريدكين كشف عن تاريخ كل من الشخصيات الأربع الرئيسية فى مقدمة الفيلم، وجعل هذا التاريخ واقعياً بقدر الإمكان. أحد هذه الشخصيات فلسطينى نراه فى مهمة تفجير قنابل إرهابية فى القدس، ويتم تقديم الهجوم كله بأسلوب سينما الحقيقة، إننا نسمع أصوات النشاطات اليومية فى القدس، والانفجار، وما حدث فى أعقابه، نسمعها بصوت عالٍ ودون تحوير فيها، فقد قرر فريدكين أن يكون الصوت فيه خشونة الواقع مثلما فعل مع المادة البصرية، ويظل هذا المشهد قوياً حتى تدخل الموسيقى التى تذكرنا بأننا نشاهد فيلماً، فالموسيقى تعمل هنا ضد النغمة السردية للمشهد، لكن استخدام الموسيقى ليس قرار مونتير الصوت. فهدف المونتير هو أن يجد الأصوات - ويستخدمها - التى تتلاءم مع نغمة المشهد، والتى تدعم الهدف السردى لهذا المشهد.

ولكل مشهد قصد عاطفى بالإضافة إلى هدف سردى عام، وهو ما يمكن تحديده وتأكيده باستخدام شريط الصوت. فى فيلم إنجمار بيرجمان الكلاسيكى "صرخات وهمسات" (١٩٧٢) استخدم افتتاحية تعتمد كلية على المؤثرات البصرية لتحقيق التأثير. يحكى الفيلم قصة امرأة شابة (هارييت أندرسون) تحتضر بسبب السرطان، وهى تعيش فى ضيعة يرعاها فيها شقيقتاها وخادمة. ليس هناك حوار فى المقدمة التى تستمر خمس دقائق، إنه الفجر، وهناك سلسلة من الصور للضيعة، ثم سلسلة من الصور لساعات حائط فى المنزل، وأخيراً نرى الشقيقتين، إنهما مستغرقتان فى النوم، بينما المرأة الشابة مستيقظة بسبب الألم.

المؤثرات الصوتية هنا يتم تقديمها بقدر من المبالغة، فهى أعلى من الأصوات الطبيعية، والجرس يدق بصوت عالٍ ليعلن الزمن، وعندما تستيقظ الشخصية يضاف صوت تنفسها إلى تكات السعة ودقات الأجراس، إن صوت تنفسها المجهد، والمتقطع أحيانًا بسب الألم، عالٍ كأنه إلقاء جملة حوار.

والطبيعة العاطفية للمشهد توحى باستمرارية الزمان والحياة، وبين الحين والآخر يحدث تغير بسبب طبيعة التنفس، الذى قد يكون صعبًا أو حتى يهدد بالتوقف. إن التناقض بين الطبيعة المؤقتة للحياة وسط استمرارية الزمن - التى يتم تصويرها هنا بواسطة ساعة الحائط - هذا التناقض يجسد مأساة الحياة الإنسانية (إنها تنتهى) وجوهر السياق الطبيعى للحياة (إنه يستمر مثل انتظام الساعة). واللقطات القريبة التى استخدمها بيرجمان لكى يقدم الساعة على نحو بصرى الساعات والنساء، يتم تضخيمها بنبرة وحدة المؤثرات الصوتية، وبالطريقة التى استخدمت بها لكسر الصمت. وليس هناك عنوان أكثر ملاءمة للفيلم، فهو يشير إلى أصوات الاحتضار.

فى المشهد التالى تكتب المرأة فى دفتر يومياتها، وتقرأ التعليق، ونفس نبرة الصوت تستخدم فى صوت رفع المحبرة وخربشة صوت سن القلم، فكلاهما لديه أكثر قوة من الشخصية، إنهما يجعلاننا نستعد عاطفياً للمشهد التالى.

وليس من الضرورة الاعتماد كلية على المؤثرات الصوتية لتحقيق النغمة العاطفية. فى بداية فيلم استيفانو زابو "ميفيستو" (١٩٨١) عرض الأوبرا، ومن الواضح أن البطلة مستمتعة بأدائها مثل الجمهور تمامًا، وعند انتهاء الأداء يُبقى زابو على التصفيق ويقطع إلى غرفة الملابس حيث يتمزق من غضب الغيرة هيرنريش هوفلين (كلاوس ماريا برانداور) الذى يجسد ميفيستو فى القصة، إنه يصرخ ويضرب نفسه فى الوقت الذى يصفق فيه الجمهور، وهذا الربط بين شهرتها وغيرته تضع الإطار للب العاطفى للقصة، وعلى الرغم من أنه يطرى عليها فى المشهد التالى فإننا نعلم نواياه الحقيقية التى عرفناها من خلال الصوت.

أهداف محددة لمونتاج الصوت

لكل قصة إحساس بالزمان والمكان يجب خلقه بصريًا وسمعيًا. لقد ناقشنا من قبل التلميحات الوثائقية فى فيلمى "الساحر" و"معركة الجزائر"، وهذا التكنيك ناجح لكن ليس كل الأفلام تدور فى الخمسين عامًا الماضية، فقد تمتد إلى ماضٍ أبعد أو تقفز إلى المستقبل وحاجة مثل هذه الأفلام لتأسيس المصداقية ليست أقل من حاجة القصص المعاصرة. وهناك أمثلة تصور هذه المشكلة وتقترح حلولاً.

يدور فيلم جان جاك أنو "الدب" (١٩٨٩) فى كولومبيا البريطانية منذ حوالى مائة عام، ويحكى الفيلم قصة دب يتيم يتبناه دب بنى بالغ، والعمود الفقرى للقصة هو تجربتهما مع الحضارة التى يمثلها صيادان.

هناك بعض الحوار فى الفيلم، لكن الفيلم يعتمد أساسًا على المؤثرات الصوتية والموسيقى، ولذلك فإن المؤثرات الصوتية مهمة جداً بالنسبة للفيلم، واستخدمها آنو كما يستخدم أغلب المخرجين الحوار، فخلق مؤثرات لكل حيوان حتى يمكن التعرف عليه، وفى أغلب الأحيان استخدم عدة أدوات طبيعية فى وقت واحد، والاستثناء الوحيد هو الصوت شبه الإنسانى الذى يصدر عن الدب الصغير، فصوته طوال الفيلم يشبه صوت طفل بشرى، وقد يكون قصد أنو هو التأكيد على توحدنا الوجدانى مع كائن غير بشرى يقوم بدور رئيسى فى الفيلم. وفيما عدا هذه المبالغة الصوتية الوحيدة، فقد كان استخدام آنو للصوت ذا نزعة طبيعية لدرجة الصرامة، وهو ما خلق قابلية لتصديق الزمان والمكان، كما أن الأزياء وطريقة الحديث تؤكد على هذا الإحساس بالزمان والمكان.

هناك لحظة صوتية جديرة بالذكر لأنها أعلى نقطة درامية فى الفيلم، يعثر الدب الأمريكى بالمصادفة على أحد الصيادين الذى جرحه فى لحظة سابقة، لقد عادا مع الكلاب للبحث عنه، وترك الصياد المعسكر لكى يبحث عن الماء، وبينما هو يشرب يقترب الدب منه، إنه لا يهاجمه لكنه يزأر تعبيرًا عن الغضب وهو على مسافة قدم واحد، إن نبرة الزئير عنيفة وتهدد بالخطر، فيغطى الصياد أذنيه من الألم والرعب،

ويبدو أن هذا الموقف الساكن يستمر زمنًا طويلاً حتى يقرر الدب أنه قد عاقب الإنسان على إيذائه، ويترك المكان. يجرى الصياد لكى يستعيد بندقيته ويستعد لقتل الدب المنسحب، لكنه يتوقف عن ذلك، لقد تنازل الدب لخصمه،الإنسان، وتركه لكى يعيش، وكأنه يدعوه لتغيير سلوكه. إن كل هذا المشهد يدور حول مؤثر صوتى واحد لزئير الدب، وليس هناك مشهد مؤثر بهذا القدر من تصوير غضب الطبيعة وجمالها.

وهناك مثال آخر فى فيلم إدوارد زويك "المجد" (١٩٨٩). إن لدينا العديد من الصور الفوتوغرافية للحرب الأهلية الأمريكية، لكننا لا نملك إحساسًا بالصوت فى هذا الصراع. خلق زويك فى الفيلم صورة وجدانية قوية لعنف الحرب، وما تقدمه من لحظات الكرامة والتضحية بالنفس، ويحكى الفيلم قصة الفرقة الرابعة والخمسين، التى كانت أول فرقة زنجية فى جيش الاتحاد تحارب خلال الحرب الأهلية.

قام بتدريب الفرقة ويقودها الكولونيل روبرت شو (ماتيو برودريك)، ذو الدم الأزرق من مواليد بوسطن. استخدم زويك أصوات الحرب - البنادق العتيقة، والمدافع، وحوافر الخيل، وصرخات الرجال - لكى يعيد خلق الطبيعة الحية المباشرة للحرب. كما استخدم أيضًا الموسيقى والحوار لكى يضع فى السياق الأمور الإنسانية المعقدة فى الفيلم: الصراع للتصرف بكرامة من أجل التسامى فوق القوارب بين السود والبيض، والعثور على إنسانية مشتركة تربط هؤلاء الرجال على الرغم من اختلاف أهدافهم. وكثيراً ما اعتمد زويك على اللقطات القريبة لكى يؤكد على الطبيعة العاطفية للمشاهد، ومع ذلك فإن توزيعه الأوركسترالى للصوت هو الذى يقنعنا بالزمان والمكان.

وكما أن الأصوات التى تخلق إحساسًا بالزمان والمكان مهمة فكذلك الأصوات المرتبطة بالشخصيات المختلفة طوال الفيلم. فالموتيفات الصوتية تخلق ارتباطًا عاطفيًا لدى المتفرج بتدخل شخصية ما فى الأحداث، أو وصولها. ومن الممكن - بل يجب - أن يتم إدخال هذه الموتيفات الصوتية مبكرًا فى مرحلة المونتاج، فهى قد تكون ذا فائدة كبيرة فى نسخة العمل، لأنهل تساعد فى توضيح الوظائف السردية للشخصيات، وتقدم ارتباطًا صوتيًا مع هذه الشخصيات ونحن نمضى مع أحداث القصة.

وفيلم "العلامة السابعة" (١٩٨٨) للمخرج الأسترالى كارل شولتز يوضح الاستخدام الناجح للموتيفات الصوتية. يدور الفيلم حول زلزال متوقع سوف يدمر الكرة الأرضية، وصراع بين الخير الذى يجسده ملاك (يورجين بروشنو) والشر الذى يجسده ممثل الشيطان، الأب لوتشى. وعلى الرغم من أن القصة تنتقل من هايتى إلى صحراء النقب، فإن القصة الداخلية تدور حول الزوجين الشابين (ديمى مور ومايكل بيهن) من فينيسيا فى ولاية كاليفورنيا، إن الزوجة حامل، والملاك يستأجر غرفة فى منزلهما لحماية الطفل.

تحاط شخصيات الفيلم بأصوات الطبيعة، التى يتم تقديمها بشكل قوى. ولأن الزلزال الذى سوف يدمر الأرض سوف يكون كارثة طبيعية، فإن حضور الطبيعة الذى ينذر بالكارثة يتجسد فى موتيفة صوتية. هناك كورس يغنى ترانيم فيقدم الظهور الأول للملاك فى هايتى، ويشير إلى معاودته الظهور فى الفيلم. أما أصوات الأطفال فترتبط بالزوجة الحامل، وعندما نراها فى عيادة الطبيب، أو فى مدرسة حضانة، أو فى ملعب، فهى تحاط بأصوات الأطفال.

واستخدام الموتيفات الصوتية يمكن أن يفيد فى صياغة القصة التى تحتوى على شخصيات وأماكن عديدة، لكن هذه الموتيفات غير ضرورية فى القصص الأبسط، وعلى الرغم من من ذلك فإن الموتيفات الصوتية – كأداة مونتاجية – تكون مفيدة دائماً، ويمكن أن تستخدم حتى فى الأفلام الصغيرة.

وأخيراً فإن الصوت يمكن أن ينخفض لإبعاد المشهد عن النزعة الطبيعية أو القابلة للتصديق، ففى فيلم "فيلمونت" (١٩٨٩) قرر ميلوش فورمان أن يعمل ضد الدراما الطبيعية عند ذروة الفيلم. لقد حث فيلمونت خصماً شاباً على أن يبارزه، ووصل إلى المكان المحدد وهو مخمور، وتلك هى الخطوة الأخيرة نحو تدمير الذات.

اختار فورمان ألا يُظهر موت فيلمونت على الشاشة، واستخدم الصوت بطريقة مناقضة لما نتوقعه من تزايد العاطفة، واستخدم مؤثرات صوتية أسلوبية لكى يجعلها أقل طبيعية، وصرامة الصوت فى هذا المشهد تقود الجانب العاطفى، فالصوت غير محدد كما أنه لا يأتى من اتجاه معين، وهو يتلاءم مع معالجة فورمان البصرية لموت فيلمونت. وتلك الرهافة من جانب فورمان تدل المونتير على أن الصوت يمكن أن يستخدم لزيادة العاطفة أو تقليلها.

الواقعيـة كهـدف

المؤثرات الصوتية ذات النزعة الطبيعية والقابلة للتصديق هى أساس خلق فيلم واقعى. فإلى أى حد يجب أن يمضى المونتير فى طريق تحقيق هذا الهدف؟ والإجابة عن هذا السؤال مهمة مثل فهم المونتير للهدف السردى والطبيعة العاطفية لمشهد ما.

يجب أن يبدأ المونتير فى نسخة العمل فى وضع قائمة وتصنيف بسلسلة الأصوات التى سوف تدعم الواقعية فى المشهد، وهذه الأصوات يمكن أن تكون أساس المحور السردى والدرامى للمشهد، أو قد تكون أصواتًا أعمق قادمة من الخلفية لكى تدعم الإحساس الواقعى فى الفيلم. ومن المحتمل أن الأصوات التى تم تسجيلها فى موقع التصوير أثناء التصوير تكون غير واضحة بما فيه الكفاية لكى تكون مفيدة دراميًا؛ لأنها تكون قد ضاعت أثناء إلقاء الحوار، ويجب إعادة تسجيل هذه الأصوات أو إعادة خلقها لإضافتها على شريط الصوت، والخطوة الأولى هى تصنيف الأصوات الضرورية وإعداد قائمة بها.

وبعد تسجيل الأصوات، توضع على إحدى التراكات العديدة حتى يمكن اختبارها مع المادة البصرية ذات العلاقة بها، وتتبع هذه العملية مع كل المؤثرات الصوتية حتى يمكن سماع المؤثرات المختلفة فى علاقة مع الصور فى المشهد. ومن أجل الحصول على أكبر قدر من المرونة، فإن المؤثرات الصوتية توضع على التراكات بطريقة تجعلها تتراكب على الأصوات الأخرى، وهكذا يمكن تخفيضها أو تعليتها حسب الحاجة خلال عملية المكساج الفعلية. ومع ذلك فإن المونتير لا يستطيع أن يحقق القطع المطابق لمؤثر صوتى مع مؤثر صوتى آخر بقدرته على ذلك مع المادة البصرية. ويجب أن تكون المؤثرات متاحة للتأكيد على العناصر البصرية، وجعلها أكثر حقيقية، لكن يجب تنظيم هذه المؤثرات من أجل المزج الصوتى بطريقة لا تجعل صوتًا ينقطع بشكل مفاجئ أو تختفى ليظهر صوت آخر، فذلك سوف يؤدى إلى إحساس بالانقطاع، ويلفت النظر إلى التقنية بدلاً من أن تخلق الإحساس الضرورى بالواقعية.

وتنطبق القاعدة ذاتها على الحوار، فإذا كان صوت الحوار غير دقيق، فإن الأداء أو مكان الميكرفون يضر بالعناصر البصرية. وفى بعض الأحيان يمكن عمل دوبلاج للمشهد فى أستوديو، وإلا فمن الضرورى إعادة تصوير المشهد. ويجب أن يساهم إلقاء الحوار فى الإحساس الواقعى فى الفيلم.

الحوار كصوت

من الأسئلة المهمة حول الهدف السردى لمشهد هو إذا ما كان الحوار يلعب دورًا محوريًا. وهناك كثير من المخرجين يستخدمون الحوار بشكل غير مباشر، وعلى الرغم من أن ذلك استثناء فإن بعض المخرجين - مثل روبرت ألتمان، وريتشارد ليستر، ومؤخرًا جيم جارموش وتيرانس ماليك - استخدموا الحوار كمؤثر صوتى أكثر منه كمعلومات.

ويجب أن يُطرح هذا السؤال طوال المونتاج الصوتى لأن بعض أجزاء الحوار مهمة، وبعضها غير مهمة، ومن المهم بالنسبة للمونتير التفريق بين هذه الأجزاء وتلك، وفيما عدا وودى ألين (فاللغة جوهرية بالنسبة له) فإن العديد من المخرجين يقللون من التأكيد على الحوار، ويرفعون من العناصر البصرية فى مقابل اختزال الحوار لمستوى المؤثر الصوتى.

وربما ليس هناك مثال أكثر وضوحًا على ذلك من أعمال ديفيد لينش، وهذا لا يعنى أنه لا يهتم بالصوت، فالحقيقة أن أعماله شديدة التعقيد فى استخدامها للصوت، ومع ذلك فإن اللغة ليست إلا مجرد صوت فى أفلام لينش، والمثال الواضح على ذلك فيلمه المهم "القطيفة الزرقاء" (١٩٨٦)، وهو قصة اختطاف فى مدينة صغيرة. إن الشخصية الرئيسية يحاول أن يساعد مغنية، اختطف زوجها وابنها على يد المجرم (دينيس هوبر). والرجل الشاب وصديقته غير معتادين على المدينة، كما أنهما يشعران بالملل من الحياة فى مدينة صغيرة، لذلك يصبحان متلصصين.

هناك الكثير من الحوار فى هذا الفيلم، لكنه حوار لا يساعد على فهم السرد أو دوافع الشخصيات، فالفيلم قصة لاسردية (مضادة للسرد التقليدى)، واستخدم لينش الحوار لكى يجعله يساهم فى تناقضات القصة. وإذا كانت اللغة تستخدم تقليدياً من أجل وضوح الأمور أو المواقف، فإنها تستخدم فى هذا الفيلم لكى تضيف تشوشاً مقصوداً.

ومن أجل خلق تجربة عاطفية وحسية، فقد حاول لينش التقليل من كل ما هو ذهنى أو منطقى، فضحى بالحوار، الذى يمكننا أن نسمعه، لكنه لا يفيدنا فى فهم القصة. وتستخدم المؤثرات الصوتية للتأكيد على الطبيعة العاطفية للمشهد (لاحظ صرخات الربو الغريزية التى تطلقها شخصية هوبر فى مشهد الاغتصاب)، لكن الحوار لا يساعدنا فى التفسير، وهو ما يؤدى بنا إلى مزيد من القلق الذى نعايشه خلال الفيلم. لذلك كان الاستخدام غير المعتاد للغة فى فيلم لينش متاحًا أمام المونتير، وهو إمكانية يتزايد استخدامها على أيدى صناع الأفلام.

مونتاج الصوت والجوهر الدرامى

لكل فيلم فكرة محورية هى التى تقود أحداث القصة، وهذا الجوهر أو اللب الدرامى يمكن دعمه عن طريق الصوت فى الفيلم، ومن المفيد العثور على فكرة صوتية قوية تدعم هذا اللب الدرامى.

لقد ذكرنا سابقًا أصوات الطبيعة التى استخدمها جان جاك أنو فى فيلم "الدب"، كما استخدم كلينت إيستوود ارتجالات موسيقى الجاز فى فيلم "بيرد" (١٩٨٨) وهو قصة عن العازف تشارلى باركر، إن المعزوفات تمثل علامات الترقيم فى الفيلم، لكن الارتجالات هى التى تصوغ البناء الدرامى والعلاقة بين اللقطات داخل المشاهد. لقد كان باركر عبقرياً ومدمنًا، وكانت الارتجالات هى جوهر حياته الموسيقية والشخصية؛ لذلك فإن الارتجالات هى الفكرة الجوهرية والموتيفة الصوتية فى الفيلم.

والفكرة الدرامية الجوهرية فى فيلم سام بيكنباه "الهروب" (١٩٧٢) هى أن أى شكل من أشكال الحياة أفضل من السجن، واستخدام بيكنباه الضجيج الصادر عن آلة غزل القطن فى افتتاحية الفيلم التى امتدت خمس دقائق، وتدور القصة كلها حول دوك ماكوى (ستيف ماكوين) لص البنوك فى تكساس، والقصة تبدأ فى السجن، حيث لا يقبلون طلب ماكوى إطلاق سراحه دون وساطة من زعيم عالم الجريمة الذى يريد من ماكوى أن يعمل لديه. إن صوت آلة الغزل يستمر من المصنع إلى فناء التدريبات الرياضية إلى جلسة طلب العفو إلى زنزانة ماكوى، وبسبب ارتفاع صوتها ورتابته فإن الآلة تمثل الموت بالنسبة لهذه الشخصية.

لقد استخدم بيكنباه هذا المؤثر الصوتى الرتيب لكى يشير إلى فقدان ماكوى للحرية فى السجن، إنه لا يستطيع الهروب من أصوات مصنع السجن مهما حاول ذلك، ويقطع بيكنباه بين مشاهد جلسة طلب العفو ولقطات لماكوى فى أماكن مختلفة من السجن، وصور لماكوى وزوجته يمارسان الحب، وطوال الوقت يظل الصوت ثابتًا، لا يقطعه الواقع أو الخيال. وقيمة الحرية هى الفكرة الدرامية فى الفيلم، وسوف يفعل ماكوى أى شىء لكى يحصل على الحرية ويحافظ عليها، وصوت آلة غزل القطن يؤكد على هذه الفكرة المحورية.

مونتاج الصوت ومونتاج الصورة

لكى نفهم أهداف مونتاج الصوت فى نسخة العمل (أو النسخة الخشنة)، فمن المهم أن نفهم أهداف مونتاج الصورة لأنهما يجب أن يمضيا جنبًا إلى جنب، ويجب أن يساعدا فى وضوح السرد، ويدعما الطابع العاطفى للمشهد.

واستخدام أنواع معينة من الصوت يمكن أن يساعد المتفرج على الحفاظ على إحساس الزمان والمكان، وتوضيح الحركة من مكان إلى آخر. ومن المفيد استخدام أصوات خاصة كموتيفات لشخصيات محددة. ويجب أن يساعد الصوت فى خلق إحساس بالواقعية والاستمرارية فيه طوال الفيلم. ويجب أن يدعم الصوت فكرة درامية جوهرية محددة، كما يجب على الصورة أن تفعل ذلك.

ولا تتخذ القرارات بشأن الموسيقى فى نسخة العمل الصوتية، لكن فى هذه المرحلة تتخذ القرارات بشأن الحوار والمؤثرات الصوتية. وهدف نسخة العمل الصوتية يجب أن يكون بناء أكبر عدد ممكن من التراكات، فاستخدام عدد مرن منها يعطى فرصة كافية للتوازن بينها من أجل تحقيق أكبر تأثير درامى خلال مرحلة المكساج.

(٢٨)

مونتاج الصوت والإبداع فى المجال الصوتى

تتخذ العديد من القرارات بشأن الصوت خلال إنجاز نسخة العمل، وفى المرحلة اللاحقة تتخذ أول خطوات نحو إحساس بالقابلية للتصديق، ومع ذلك فإنه يجب دعم وتأكيد هذه القابلية للتصديق، وفى المرحلة النهائية لمونتاج الصوت يتم التأكيد على العناصر الدرامية والسردية. هل كل الحوار المقدم فى نسخة العمل ضرورى؟ يجب عدم استخدام الحوار إلا إذا كان ضرورياً تماماً. كما تستخدم تراكات المؤثرات الصوتية لخلق ودعم الجو العام الملائم. ومن الأمور المهمة الأخرى قابلية الشخصية للتصديق[١]. ويتم خلق تراك الموسيقى التى تترجم العواطف فى الفيلم، وذلك فى هذه المرحلة الأخيرة من المونتاج. وهذا الفصل يدرس هذه المرحلة الأخيرة من مونتاج الصوت، والإمكانات الإبداعية التى تتيحها للمونتير.

وعندما يكون التأكيد والتجسيد هما أهداف مونتاج الصوت، فإن هناك مجموعة متنوعة من الأدوات الإبداعية يمكن استخدامها، وهى تتراوح بين الصوت المتزامن والصوت غير المتزامن. وكما أوضح بودوفكين فى كتابه "التقنيات السينمائية والتمثيل السينمائى"، فإن اللاتزامن يعطى الفرصة لتأكيد العمق[٢]، والتضاد بين الصوت والصورة أداة ملائمة تماماً لتحقيق هذا اللاتزامن.

علامات الترقيم للتأكيد على المعنى

خلال صنع نسخة الفيلم يتم تأسيس المعنى، الذى تعمل لتأكيده العناصر البصرية والسمعية. ومهمة مونتير الصوت هى التأكيد على هذا المعنى خلال المرحلة النهائية من المونتاج، والهدف إما أن يكون تأسيس معنى محدد فى المشهد، أو إحاطة المعنى بالغموض بواسطة إضافة أصوات محددة، وفى أى من الحالتين فإن إضافة المؤثرات الصوتية أو مزيد من الحوار سوف يساعد المونتير فى تحقيق هذا الهدف.

والمشهد الافتتاحى فى فيلم فينسينت وارد "الملاَّح" (١٩٨٠) يعطى مثالاً واضحاً على هذا النوع من علامات الترقيم للتأكيد على المعنى. هناك صبى يتجول ، والعناوين المكتوبة تشير إلى الصور المظلمة وانتشار الطاعون، وصور الصبى تتأثر على نحو قوى بالصوت الذى اختاره وارد لمصاحبتها، فهناك قرع أجراس، وموسيقى ترانيم تدعم صور السماء، ويتراجع صوت قطرات المياه ليعلو صوت شعلة تسقط من الهواء، وهناك صوت رجل يبدو أنه محاصر فى كهف، وهناك صدى قوى.

تحمل كل هذه الأصوات طابع الأحلام، وليست لها علاقة بالصور، ليتحقق تأثير خلق حالة الحلم حول الصبى. إن نبرة وجَرْس كل الأصوات، وانفصالها عن العناصر البصرية، تؤكد على عالم الحلم، إن ما صنعه وارد بشكل سمعى هو أنه أقنعنا أن القصة تدور حول تجربة حلم. ربما كان هذا هو خوف الصبى من الطبيعة التى توحى بالحلم، وأيًا كان السبب فإن ما يؤكده الصوت هو أنه يصنع الطابع العام للفيلم، وهذا هو دور علامات الترقيم.

وهناك مثال آخر، وهو مختلف تمامًا لكنه يبرهن بدوره على القدرة على التأثير، فى فيلم "أداء" أو "عزف" (١٩٧٠) لنيكولاس رويج، هناك مجرم (جيمس فوكس) يمضى فى العنف إلى مدى بعيد، وهو يخون رئيسه، ويهرب، ويستأجر غرفة من عازف موسيقى روك لكى يكتشف أن هذا المخبأ وصاحبه يؤديان به إلى تشوش إحساسه بذاته، ومونتاج الصورة المتقطع يخلق حالة عاطفية متغيرة حيث يوجد شىء سوف ينفجر، وهو فى هذه الحالة بطل الفيلم، السفاح الذى لا يرضى بكونه قاتلاً مستأجراً.

ومن أجل إعطاء العالم الذى يعيش فيه البطل إحساساً بالفوضى، فإن المخرج خلق مونتاجاً صوتياً، فأصوات السيارة المارة تصحب الصوت العالى لموسيقى الروك آند رول، وهذه اللقطات تتقاطع مع صمت البطل خلال لقاء جنسى، كما يستخدم المخرج رويج أصوات الآلات (الكومبيوترات أو آلات عرض الأفلام والشرائح) لكى يضيف تشوشاً، إن الأصوات تستخدم لتأكيد تشوش العالم والشخصية الرئيسية، وهو ما ينبئ عن الخلط الذى سوف يحدث لدى البطل بين ذاته والشخصية التى يلعبها ميك جاجر. وعلى عكس حالة الحلم فى فيلم "الملاح"، فإن الصوت فى فيلم "أداء" يؤكد على الاضطراب الذى يميز تصرفات وردود أفعال الشخصية الرئيسية فى الفيلم.

المثال الأخير على علامات الترقيم يصور كيف يمكن لموتيفة صوتية أن تستخدم بشكل متكرر لتخلق الجوهر كله. فى فيلم فيليب كاوفمان "الفجر الأبيض" (١٩٧٤) قصة صدام بين حضارة الرجل الأبيض وحضارة الإسكيمو الكنديين عند نهاية القرن التاسع عشر. هناك ثلاثة بحارين صيادى حيتان تلاعبت بهم الأمواج وأنقذهم أبناء الإسكيمو، وعندما يتعافون يرون زعيم القرية يحارب دباً قطبياً ويقتله.

يتألف المشهد من ثلاثة مصادر صوتية: الأول: بشرى ويتكون أساساً من الحوار، والثانى حيوانى: الدب (الذى يبدو خارقاً للطبيعة)، وقطيع الكلاب، وهذا القطيع يعطى القاعدة العاطفية للمشهد، إن الكلاب تنبح، وتتنبه القرية إلى وجود خطر، وبينما يستعد رجال الإسكيمو تصبح الكلاب أكثر عدوانية، وعندما يبدأ الهجوم على الدب تزداد الكلاب شراسة، ويكون رد فعل الدب عندما يصاب برمح هو الغضب، لكنه يظل خارقاً للطبيعة، وكلما تواصل الهجوم أصبح الدب أكثر عنفاً، لكنه لا يهاجم زعيم القرية أبداً، وعندما يموت الدب تنبح الكلاب فى ضراوة. فى هذا المشهد يتراجع الخارق الطبيعة لكى يفسح الطريق لما هو طبيعى، والصراع بين الخارق للطبيعة (الدب) والطبيعى (الكلاب) يستمر كتيمة طوال الفيلم، وهو يتأسس عن طريق زئير الدب ونباح الكلاب، وهذا الصراع يتأكد من خلال المؤثرات الصوتية.

التضخيم

يمكن لعملية التضخيم أن تزيد واقعية الفيلم لكى تشمل الواقعية الوجدانية والمادية، أو يمكنها أن تغير معنى العناصر البصرية لكى تلائم الرؤية المقصودة. فتلك العملية إذن ليست التأكيد بقدر ما هى التضخيم أو التغيير.

التضخيم لتوسيع المعنى

ربما ليست هناك مهمة لدى مونتير الصوت أكثر أهمية من قرار الواقعية المادية مقابل الواقعية الوجدانية، وهاتان الواقعيتان المتقابلتان يمكن أن نجدهما فى فيلمين تسجيليين بأسلوب سينما الحقيقة. ففيلم رومان كرويتور ووولف كوينج "الفتى الوحيد" (١٩٦٢) يستخدم الصوت الطبيعى والموسيقى للتأكيد على مصداقية بول أنكا وجمهوره، للإيحاء بأن أنكا يمثل ظاهرة فى صناعة الترفيه فى أمريكا الشمالية. أما فيلم كليمان بيرو "يوم بعد يوم" (١٩٦٥) فيقدم تعليقًا غريبًا بصوت شخصية تزعم أنها مضيفة طيران على طائرة إلى مونتيفيديو، وأنها شاعرة تتأمل أغنيات المهد للأطفال. إن الواقع المادى المقدم بصريًا هو مدينة لمصانع الورق فى كويبيك خلال الشتاء، وشريط الصوت يشير إلى اليأس الروحى لأهالى البلدة أكثر من إشارته للعالم المادى الذى يقيمون فيه ونراه على الشاشة. إن هذين المثلين يقدمان طيفًا من الإمكانيات بالنسبة لتضخيم الصوت غير المتزامن والمطبق بشكل إبداعى تمامًا.

وفى الصوت نفسه يمكن أن يخدم كلاً من المعنى المادى والوجدانى فى فيلم ما، فاستخدام أكيرا كيروساوا لضجيج مترو الأنفاق فى فيلم "دوديس كادين" (١٩٧٠) هو أحد الأمثلة على صوت يدل على ما هو أكثر من معناه الحرفى.

وعادة ما يكون المونتيرون والمخرجون أكثر تواضعًا فى أهدافهم، وعلى سبيل المثال فى فيلم "القطار" (١٩٦٥) كان جون فرانكينهايمر قانعًا باستخدام صوت القطار لدعم عناصر المغامرات والأكشن فى القصة، التى تدور فى فرنسا خلال الأيام الأخيرة

من الحرب العالمية الثانية، ويتناول الفيلم محاولات الكولونيل الألمانى (بول سكوفيلد) لنقل اللوحات الفنية العظيمة من باريس إلى برلين، لكن رجل السكك الحديدية (بيرت لانكستر) يعوق هذه المحاولات. وبسبب أن معظم الحدث يدور حول عالم القطار، فإن ضجيج القطار يمثل أحد المؤثرات الصوتية فى الفيلم. وعلى الرغم من أن كثيراً من العاطفة تبذل فى محاولة إيقاف القطار، فإن هذه الأصوات لم تستخدم أبداً لأكثر من التأكيد على الواقع المادى، وهو ما يلائم أفلام المغامرات والأكشن.

لكن هناك مثال على فيلم مغامرات وأكشن يستخدم أصوات القطار لتأخذ معنى آخر، وهو فيلم هيتشكوك "٣٩ خطوة" (١٩٣٥)، فإن الجمع بين صور امرأة تصرخ عندما تعثر على جثة وبين الصفير الحاد لقطار يمر فى نفق، هذا الجمع يعطى القطار طابعاً إنسانياً تماماً، ومنذ هذه اللحظة يصبح من الصعب إدراك القطار كمجرد وسيلة انتقال. ولقد استخدم صناع أفلام آخرون القطارات وضجيجها بطريقة شديدة الاتساع، مثل ديفيد لين فى "دكتور زيفاجو" (١٩٦٥) وأندريه كونشالوفسكى فى "قطار الهروب" (١٩٨٥).

وفى نمط أفلام الأكشن، استخدم جون ماكتيرنان الصوت لدعم الواقعية المادية فى فيلم "داى هارد" (١٩٨٨)، إنها قصة بوليسية تدور فى أجواء الأثرياء الجدد فى لوس أنجلس، حيث تضع القصة رجل شرطة من نيويورك (بروس ويلز) فى موجهة مجموعة من الإرهابيين العالميين، ويتم تقديم مشاهد الأكشن بشكل ديناميكى، ويدعم الصوت دائماً الطابع المادى للأكشن. فعندما يفجر إرهابى نافذة بنيران سلاح آلى نسمع أصوات الطلقات وتحطم الزجاج، ولا نسمع (إلا نادراً جداً) أصوات تتنفس الشخصيات، والصوت طوال الفيلم يدعم الحدث المرئى الذى يقع. إن التأكيد يكون على الواقع المادى، وهدف الصوت هو تضخيم هذا الواقع.

أما فيلم كلاب من قش" (١٩٧١) لسام بيكنباه فيوحى بهدف مختلف للصوت، فهو يحتوى على قدر كبير من الأكشن مثل "داى هارد"، هناك أستاذ رياضيات أمريكى يدعى ديفيد سامر (داستين هوفمان) وزوجته آمى، يقضيان عاماً فى مسقط رأسها فى انجلترا،

والسكان المحليون مجموعة من الرجال الغلاظ أصحاب النفوس المضطربة، وهم يضايقون الأستاذ بشكل دائم، لكنه فى النهاية يجد نفسه مضطراً للدفاع عن منزله ضد خمسة رجال أشرار من المدينة، وهم العجوز توم فينر، وابنه تشارلى، ونورمان سكوت، وكريس كاولى، وشخص خامس. ويستمر مشهد الهجوم على المنزل خمساً وعشرين دقيقة ويأتى فى نهاية الفيلم. فى مشهد سابق كان تشارلى فينر قد اغتصب الزوجة آمى (سوزان جورج)، والآن يطارد أحد رجال البلدة، وهو الرجل متبلد العقل هنرى نايلز (ديفيد وارنر) لأنهم يشكون فى أنه تحرش بابنة توم فينر.

استخدم بيكنباه صوت طلقات الرصاص والزجاج المتحطم، لكنه كان يسعى لتجسيد مشاعر أكثر غريزية من مجرد الإثارة فى الأكشن، وهناك مشهدان جديران بالذكر لاستخدامهما الصوت فى امتداد الإحساس بالواقعية داخل المشهد.

قبل المواجهة العنيفة فى المزرعة، حضر الزوجان مناسبة فى الكنيسة، وهنا تحضر جميع الشخصيات الرئيسية: الزوجان، وفينر وابنه، وشلة أصدقاء فينر، وهنرى نايلز، الفتاة الصغيرة التى تسبب غيابها فى الحدث، وعمدة المدينة، وبعض أهل المدينة الآخرين. وبالنسبة للزوجة فإن المشهد يتشظى إلى قطعات خارج السياق إلى ذكرياتها حول الاغتصاب، وقد سيطرت عليها فكرة رحيلها وزوجها فى المساء. كذلك يبدو هنرى نايلز والفتاة الصغيرة فى حالة مضطربة.

وعلاوة على المونتاج السريع فى المشهد، وزوايا الكاميرا التى تبعث على عدم الاستقرار، فإن هناك أيضاً صوتاً خاصاً فى البداية الطويلة لهذا المشهد، فقد أضاف بيكنباه صوت ضجيج الأطفال الذى يتخلل المشهد كله بصرف النظر عما نراه على الشاشة، وهذا الصوت الحاد المستمر يعطى الافتتاحية فى الكنيسة طابعاً قاسياً مثيراً للاضطراب.

وإذا كانت الواقعية المادية هى الهدف، فإن الصوت كان سيصبح مختلفاً تماماً، لكن بيكنباه كان أكثر اهتماماً بالتعبير عن مشاعر الزوجة حول كونها فى الغرفة نفسها

مع الرجال الذين اغتصبوها. كما كان مهتمًا أيضًا بالإشارة إلى ما سوف يحدث من عنف عاطفي ومادى. إن النغمة والنبرة فى صوت ضجيج الأطفال يلعبان دورًا مهمًا فى تأسيس المستوى العاطفى.

وفيما بعد، وبمجرد بدء الهجوم، يعتمد بيكنباه على القطع السريع بدرجة أقل مما فعل فى مشهد الكنيسة، وبدلاً من ذلك فإنه يعتمد على التضاد بين الصوت والصورة لكى يعمق من رعب هذه اللحظة الممتدة.

إن الأصوات هى أصوات الهجوم والدفاع: طلقات الرصاص، صرخات الفئران التى يقذف بها من النافذة لإخافة الزوجين بالداخل، وبالطبع أيضًا صرخات الرعب والألم. تلك هى الأصوات المتوقعة، أصوات الواقع المادى للمشهد.

وخلال هذا المشهد الممتد، فإن البطل يتحول من أستاذ الرياضيات الجبان فى أول ثلثين من الفيلم إلى رجل يدافع عن منزله بكل ما يملك من تفكير وقوة، واستخدم بيكنباه الصوت ليعلن عن هذا الانتقال الوجدانى، فقد ضخم بيكنباه المشهد بوضوح هذه الواقعية العاطفية فوق الواقعية المادية للمشهد، فبعد بداية المشهد بقليل كان أستاذ الرياضيات قد شغَّل أسطوانة لموسيقى القِرَب، وسوف تُعزف هذه الموسيقى على الثلث التالى من المشهد، إن دخول آلات القرب بشكل منظم إلى فوضى الحدث يعطى إشارة على نواياه بالسيطرة على ميدان الصراع، إنه لم يعد جبانًا، وسوف يستخدم ذكاءه وعزيمته لكى يهزم الأعداد الكبيرة من خصومه، وموسيقى القرب تضخم من الواقع العاطفى للبطل وللمشاهد التالية، وبذلك العزف المضاد لطابع الحدث البصرى، يمكن للصوت أن يجعل الصور أكثر قوة.

وفى المشاهد التى لا تتضمن أكشن، تقل الحاجة إلى مسألة الواقعية المادية ضد الواقعية العاطفية. فى فيلم فرانسوا تروفو "الطفل البرى" (١٩٧٠) تحكى القصة الحقيقية حكاية طفل برى فى أفينيون، إن الطفل لا يتكلم ولا يتفاعل مع الناس بشكل طبيعى، والفيلم يصف القبض على هذا الطفل ذى العشر سنوات، ودخوله إلى المجتمع

المتمدن فى نهاية القرن الثامن عشر. وعندما يبدأ الفيلم نرى الطفل فى الغابة، يبحث عن الطعام من سلة خضار مهملة، إنه يأكل ويشرب إلى جوار جدول ماء ثم يتعقبه فريق من الصيادين وكلابهم، وهروبه منهم يوحى بتصرفات حيوان أكثر من كونه إنساناً. إن أصوات هذه الافتتاحية طبيعية تماماً: أصوات الغابة والمطاردة، ولا يوجد شئ على شريط الصوت يوحى بما هو أكثر من الواقع المادى للمشهد.

وفيلم بيرنار تافرنييه "يوم أحد فى الريف" (١٩٨٤) يوحى باستخدام ممتد للصوت. المشهد فى الريف الفرنسى قبل الحرب العالمية الأولى، وهناك مصور تشكيلى عجوز يعيش فى الريف حيث ترعاه خادمة فى منتصف العمر.

يبدأ المشهد بأصوات طبيعية من الريف، خاصة الطيور والدجاج فى الفناء وما وراءه، وعندما تتحرك الكاميرا نسمع رجلاً عجوزاً، مسيو لادميرال، إننا نسمعه يغنى قبل أن نراه، إنه يدندن لحناً وهو يفتح شيش النافذة، ويتحول ثم يلبس حذاءه، وتتحرك الكاميرا لنرى لوحاته وحركاته. وعندما يسمع صوتاً نسائياً، تتغير وجهة النظر إلى بئر السلم الذى سوف ينزل من عليه، وسرعان ما نعلم أن هذا الصوت هو صوت الخادمة ميرسيدس، إنها تغنى أيضاً، وتتحرك الكاميرا لكى تتبع حركاتها وهى تحضر الإفطار وتقوم بالتنظيف، وهما لا يتكلمان إلا عندما يسألها عن مكان أدوات تنظيف حذائه.

قبل أن يبدأ الحوار، يتم تقديم المكان والزمان والشخصيات من خلال نغمة ونبرة الأصوات، إن الأصوات مسترخية ومستقرة، وواثقة وهى تبدأ يومها. إنها تؤسس لطابع عاطفى يتجاوز الواقع المادى للاستيقاظ فى الريف، والأصوات تضمن أن كل شىء على ما يرام، فالغناء المسترخى والدندنة يصنعان نغمة الفيلم، ويؤسسان لطابع أكثر تعقيداً من إحساسنا بمشهد الطفل فى بداية فيلم تروفو "الطفل البرى"، فهناك إحساس مختلف بالواقعية فى فيلم تافرنييه. وهكذا فإن الصوت وحركة الكاميرا تصبحان عنصرين مهمين فى دخولنا فى افتتاحيتين مختلفتين تماماً فى فيلمين.

فى بعض الأحيان لن يفى الصوت الواقعى بالتأثير الذى يسعى إليه المونتير والمخرج، وعندما يحدث ذلك، فإنهما يلجآن إلى المؤثر الصوتى الذى يعارض تضخيم العناصر البصرية، وعندما يفعلان ذلك فإنهما يتجاوزان إحساس الواقعية المادية فى المشهد، لكنهما أيضاً يبدآن فى تغيير ذلك الإحساس بالواقعية.

وقد يكون التغيير بسيطاً، ففى فيلم جيمس كاميرون "كائنات فضائية" (١٩٨٦) لا تصبح الوحوش مخيفة على نحو بصرى فقط، لكنها تصاحب هجومها بصرخات عالية النبرة، وعندما توجد الكائنات الفضائية نسمع تلك الصرخات. وفى جزء لاحق من الفيلم تقوم ريبلى (سيجورنى ويفر) بإنقاذ فتاة صغيرة وتحارب لكى تهرب من الكائنات الفضائية، وهناك صوت دمدمة يستبق مقابلتها لأم الكائنات الفضائية، إن ريبلى والفتاة تتعثر أقدامهما فى منطقة تربية الكائنات، وصوت الدمدمة يشير إلى خطر قادم، لكنه خطر مختلف تماماً عما واجهته ريبلى مع الكائنات. والتغير من الصرخات عالية النبرة إلى الدمدمة العميقة ينبئ عن تغير، ويشير إلى حجم مختلف من الخطر.

إن هذا المثال يعطى تصويراً بسيطاً للكيفية التى يؤثر فيها تغير الصوت على تغيير المعنى. وهناك فيلم خيال علمى آخر يصور كيف أن النغمة والنبرة تغيران إدراكنا للشخصية، ففى بداية فيلم ستيفن سبيلبيرج "إى. تى" (١٩٨٢) تكون هناك عناصر بصرية غامضة تنذر بالشر توحى بالإحساس بالخطر، ومع ذلك فإن الصوت المصاحب للصور - يد إى تى على سبيل المثال - صوت طفولى، إن إى تى لا يبدو قاتلاً خطيراً، وإنما شخصية كارتونية لاهثة، وبدلاً من الشعور بالتهديد، فإننا نشعر بالأسى له، وهكذا فإن رد الفعل الحميم منا يحل محل رد الفعل الخطر الذى شعرنا به فى فيلم كاميرون "كائنات فضائية"، والتحول فى رد فعلنا تجاه إى تى يحدث مباشرة من خلال الصوت.

هناك معالجة أخرى فى استخدام الصوت لإعطاء المادة البصرية معنى جديداً، من خلال سحب الصوت الواقعى ليحل محله الصوت الذى يحقق معنى مقصوداً. ففى فيلم جون بورمان "إكسكاليبر" (١٩٨١) يناضل الملك آرثر لإقامة التوازن بين المثالية والقوة، من خلال معالجة سينمائية تتضمن الواقعية الدامية، وكذلك السحر والخرافة. لقد كان على بورمان أن يجد طرقًا للإيحاء من خلال الصوت بالأحداث المحورية فى أسطورة الملك آرثر. وعلى سبيل المثال، عندما يتم إعطاء السيف السحرى إكسكاليبر إلى ميرلين عن طريق السيدة فى البحيرة، وعندما يعاد إلى البحيرة بواسطة بيرسيفال عندما يموت آرثر، فإن بورمان يخفض صوت المؤثرات الصوتية الواضحة: الماء، ويد تخرج من البحيرة، ومعدن يرتفع ضد مقاومة الماء. إن تلك سوف تكون مؤثرات صوتية واضحة إذا كان المقصود أن يكون المشهد واقعيًا، لكن المشهد يحتاج إلى خلق عالم خارق للطبيعة، فاختار بورمان التأكيد على الموسيقى، وهى هنا موسيقى "بارسيفال" لفاجنر، المأخوذة عن أسطورة الملك آرثر، فالموسيقى والصور تتسامى على الواقع المادى للحدث. إن اختفاء الصوت المتوقع ليحل محله مؤثر صوتى ينقل المعنى إلى نقيض الصور، يغير من تأثير تجاور العناصر البصرية والصوتية. والأمثلة التى ذكرناها سابقًا فى هذا الفصل تتضمن الدب القطبى فى "الفجر الأبيض"، فهو يتجول من خلال المؤثرات الصوتية غير الطبيعية إلى قوة خارقة للطبيعة عندما يظهر فى القرية. والمثال الآخر هو استخدام الصوت شبه الإنسانى مع الكومبيوتر هال فى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، فهو يصبح على نحو متزايد كومبيوتر بشريًا يعمل مع البشر الذين لا توجد علامة لديهم على أنهم من البشر، وفى كل من هذين الفيلمين فإن الصوت غير المتوقع يعزز التناقض المطلوب. وقاعدة عدم التزامن، أو التضاد، تقوى من التأثير الدرامى للمشاهد التى وصفناها.

الانتقال والصوت

يستخدم الحوار، والمؤثرات الصوتية، وأحيانًا الموسيقى، كأداة للانتقال من مشهد إلى آخر والربط بين هذين المشهدين. فالانتقال ضرورى للإيحاء بالاستمرارية عندما يتضمن تغيراً فى المكان أو الزمان. وتداخل الحوار بين المشاهد، أو المزج بين مؤثر

صوتى من مشهد إلى آخر، سوف يوحى بالانتقال. وعادة ما يعتمد المونتيرون على التكرار، أو تأثير الصدى، لتحقيق هذا الانتقال، مثل كلمة تتكرر بين نهاية مشهد وبداية مشهد آخر، أو يمكن استخدام مؤثر صوتى. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "صرخات وهمسات" (١٩٧٢)، تُسمع تكات الساعة، ونتحرك إلى غرفة أخرى، وتدق الساعة لتعلن عن الوقت، إن تكات الساعة يتم قطعها مونتاجيًا إلى دقات الساعة، وكلا المؤثرين الصوتيين لهما علاقة بالزمن، والاستمرارية التى يوحى بها الصوتان تغطى التغير من المكان من غرفة إلى أخرى.

الموسيقى

الطابع والعواطف الخاصة بقصة تُحكى على الشاشة تتم ترجمتها من خلال استخدام تراك الموسيقى، وهذا التراك يضاف إلى النسخة النهائية (الناعمة) لمونتاج الصورة، على الرغم من أن الأفكار الموسيقية يتم تطويرها خلال مرحلتى التصوير وما بعد التصوير.

إن الموسيقى يمكن أن تكون مباشرة فى عواطفها مثل موسيقى موريس جار فى "دكتور زيفاجو" (١٩٦٥)، أو قد تكون مرهفة مثل موسيقى كريستوفر كوميدا فى "طفل روزمارى" (١٩٦٨)، وفى هذا المثال الأخير - وهو فيلم رعب - تكون الموسيقى ترنيمة للمهد تضيف مفارقة ساخرة للعناصر البصرية، وبهذه الطريقة تعزز موسيقى كوميدا تأثير الفيلم.

وعملية ترجمة الطابع والعواطف تضخم المادة الدرامية، مثل عزف تشارلى باركر فى فيلم "بيرد" (١٩٨٨)، وعادة ما تكون المعالجة على هذا النحو عندما تكون مادة الموضوع هى العزف والعازفون. وفيلم مارك ريديل "من أجل الأولاد" (١٩٩١) مثال آخر على هذه المعالجة فى تراك الموسيقى، فبالإضافة إلى الأصالة التى تضيفها هذه الموسيقى إلى الموضوع، فإن هناك تأثيراً أعلى لأن هذه الموسيقى - منفصلة ومستقلة عن الفيلم - لها معنى لدى المتفرج، وهذا هو السبب فى تراكات الحنين إلى الماضى

فى أفلام مثل "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) لمارتين سكورسيزى، أو "قف بجانبى" (١٩٨٦) لكارل راينر، و"الرعدة الكبرى" (١٩٧٣) للورانس كاسدان. إن التراكات الموسيقية تلك تساعد على أن تضع الفيلم فى فترته الزمنية، بالقدر ذاته الذى تصنعه شخصيات الفيلم.

ومع ذلك، ففى أغلب الأفلام يريد صناعها تفسيراً عاطفياً مباشراً من خلال تراك الموسيقى، وليس من الضرورى أن تكون رومانسية فقط، فيمكن أن تكون مثيرة للغموض مثل موسيقى بيرنارد هيرمان فى فيلم "دوار" (١٩٥٨)، أو قد تكون أسلوبية مثل موسيقى كوينسى جونز فى فيلم "المرابى" (١٩٦٥).

وهناك عامل آخر هو درجة التوزيع اللأوركسترائى، فقد قام جون ويليامز بتوزيع أوركسترالى كامل لموسيقى أفلام مثل "إمبراطورية الشمس" (١٩٨٧)، والنتيجة مزيج من العواطف التى تحيط بالمتفرج، وتبدو ملائمة لضخامة فيلم ستيفن سبيلبيرج. ومن ناحية أخرى فقد قدم راى كودر توزيعًا شديد البساطة فى فيلم "باريس تكساس" (١٩٨٤)، لأن الفيلم لا يطلب من المتفرج الاندماج فى أحداثه. والقرار بشأن التوزيع الأوركسترالى يتم أخذه لكى يلائم المادة، والمهم فى هذا المجال هو محاولة خلق سياق عاطفى مناسب للقصة.

والتوافق بين الموسيقى والنسخة النهائية للفيلم يتم التحكم فيها من خلال مازورات النص الموسيقى، وبمجرد إنجاز ذلك، فإن تراك الموسيقى يدعو المتفرج للاستمتاع بالفيلم، سواء كانت الموسيقى أسلوبية أو مباشرة، فيها توزيع أوركسترالى ضخم أو بسيط، غنائية أو آلية، تشير إلى أعمال موسيقية سابقة أو مؤلفة خصيصًا للفيلم. كما اكتشف إيزنشتين مع المؤلف الموسيقى سيرجى بروكوفييف، أو ما اكتشفه مايك نيكولز مع سايمون وجارفونكيل، فإنه عندما يتسق شريط الموسيقى مع المادة البصرية تكون المحصلة أكبر من كل من هذين العنصرين، وهذه هى قوة المونتاج، أو فن المونتاج.

الهــوامــش

(١) الرجل الضرير فى فيلم "البرهان" (١٩٩١) لجوسلين مورهاوس يسمع بدقة شديدة، وبالتالى فإن المؤثرات الصوتية تصبح أكثر أهمية وتضخيماً أكبر لتلائم الحالة العاطفية والجسمانية للشخصية.

(٢) فى آى بودوفكين، "التقنيات السينمائية والتمثيل السينمائى"، لندن، دار نشر فيجان، ١٩٦٨، وأعيد طبعه فى كتاب إى وايز بيلتين "الصوت فى السينما"، نيويورك، دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٩، ص٨٦-٩١.

(٢٩)

ابتكارات فى الصوت

فى حقبة تقنية دولبى الرقمية للصوت، فإن السؤال المنطقى المطروح هو إذا ما كانت الابتكارات التقنية فى الصوت وهى إبداعات ليست قليلة، قد أدت إلى جماليات جديدة، أو على الأقل إلى عدد من الابتكارات التى وسعت من الإمكانات المتاحة لاستخدام الصوت فى السينما. الإجابة هى لا ونعم، وقبل أن نناقش هذه الابتكارات هذه الابتكارات، فإن من المفيد أن نتأمل كيف وصلنا إلى ما وصلنا إليه فى مجال الصوت.

كما ذكرنا سابقًا فإن الاستخدام المبكر للصوت فى السينما تطور سريعًا من كونه بدعة إلى الاستخدام الإبداعى فى أعمال مثل "ابتزاز" لهيتشكوك، و"تصفيق" وأحبنى الليلة" لروبين ماموليان، و"إم" لفريتز لانج. لقد استخدم الصوت لخلق شعور الحواس بالبيئات المختلفة، وإعطاء فهم للحالة الذهنية للشخصية. كما استخدم على نحو أكثر بساطة للانتقال من مكان إلى آخر أو إلى الإشارة إلى تغير الزمان والمكان. وأخيرًا فإن الصوت قد استخدم لكى يقدم استمرارية فى السرد المعقد، مثل بحث الشرطة فى فيلم "إم".

لقد قام أورسون ويلز من خلال التعليق، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، والحوار، بتطوير الاستخدام الإبداعى للصوت على نحو هائل فى فيلم "المواطن كين"، لكى يحكى قصة حياة امتدت ٧٥ عامًا فى فيلم مدته ١٢٠ دقيقة. وكنتيجة للاستخدام الإبداعى

للتقنيات الإبداعية التى وظفها ويلز فى هذا الفيلم، فقد اتسعت فكرة استخدام الصوت فى السينما إلى مسارين عامين: تعميق إحساس الواقعية، وإعادة النظر فى استخدام الصوت من أجل أهداف أكثر عمقًا. إن هذا قد يعنى تصوير الأفكار الداخلية للشخصية (مثل حالة استخدام التعليق فى فيلم "نهاية العالم الآن")، أو قد يعنى استخدام أساليب موسيقية مختلفة للإيحاء بالحياة الداخلية لشخصيتين مختلفتين، كما فى فيلم بيرناردو بيرتولوتشى "المحاصر". المهم هنا هو الحياة الداخلية، والتعارض بين الحياة الداخلية الخاصة والحياة الخارجية العامة، وهو ما يقدم طيفًا واسعًا من الإمكانات للمخرجين، ولم يكن الأمر يتعلق بدافع الشخصية، او خلق صراع، بقدر ما كان متعلقًا بتعميق المتفرج مع الشخصية. ففى أفلام مثل "ثمانية ونصف" لفريدريكو فيللينى، و"الخوف" لميكلانجلو أنطونيونى، و"من مسافة قريبة" لجون بورمان، و"الثور الهائج لمارتين سكورسيزى، و"المحادثة" لفرانسيس فورد كوبولا، فى هذه الأفلام اهتمام بتعميق مشاعرنا تجاه الشخصية الرئيسية وفهمنا لها، وأصبحت المؤثرات الصوتية والموسيقى والتعليق هى المسار الصوتى لذلك الإحساس الأكثر داخلية للشخصية. وفى الوقت ذاته فإن ستانلى كوبريك فى "خزانة مدفع مليئة بالطلقات"، وتوماس فينتربيرج فى "الاحتفال"، والأخوين وارين فى "روزيتا"، استخدموا الصوت – وغيابه – لدعم الإحساس بالواقعية فى أفلامهم.

والجدير بالذكر أن هؤلاء المخرجين الذين كانوا أقل اهتمامًا بعلاقتنا مع الشخصيات مقارنة مع تضخيم أفكارهم حول السرد، كانوا فى الحقيقة مهتمين بصوتهم. وكما ذكرنا سابقًا فإن "صوت المخرج" يعنى رؤيته وأسلوبه الخاصين به – المترجم)، وقد يصدمنا هؤلاء المخرجون بعلاقة مع الشخصيات فى الوقت نفسه الذى يدخلوننا فيه إلى علاقة مع أفكارهم. ومن هؤلاء المخرجين نيل جوردان فى فيلم "صبى الجزار" حيث يوجد تعليق فاتن بينما المادة البصرية محبطة فى تصويرها لحياة صبى يقتل، أو فيرنر هيرتزوج فى "أجويرى: غضب الرب" حيث يتجسد السرد فى الحوار، بينما تقوم المؤثرات والموسيقى بخلق المجال الروحى، لكى تتناقض مع استحواذ الأهداف المادية على الشخصيات.

إن اختيـار المؤثـرات ونبرتـها، وطبيعـة المعلـق، والكلمـات التى ينطـق بهـا، وكيف ينطق بها، واستخدام موسيقى مختلفة لكل شخصية مهمة (كأن ذلك يضع "علامة على الشخصية")، واستخدام الموسيقى لخلق إحساس بالزمان والمكان، واستخدام الموسيقى لتأسيس نغمة أو طابع الفيلم، وبالطبع استخدام الصوت مونتاجياً للتعبير عن الانتقالات، أو كأداة للاستمرارية، كل ذلك أصبح جزءاً من مخزون إمكانات الصوت كأداة للمونتاج.

وربما كانت الطريقة المفيدة لنبدأ دراستنا هى استخدام أمثلة محددة لاستخدام جديد أو مختلف للإمكانات الصوتية الأساسية الثلاث: المؤثرات، والموسيقى، والحوار - وإظهار كيف تستخدم كل منها بطريقة جديدة. سوف نبدأ بفكرة بسيطة، وهى أن الثقافات تختلف عن بعضها البعض. فى فيلم "سقوط طائرة الصقر الأسود" (٢٠٠١) تناول المخرج ريدلى سكوت غزو الصومال فى عام ١٩٩٢، لقد سقطت البلاد فى الفوضى فى عام ١٩٩١، وتنازع أمراء الحرب على السيطرة بينما عانت أغلبية السكان من آثار هذه الفوضى، فقامت القوات الأمريكية بالغزو لإقرار الاستقرار، لكن الغزو فشل عندما لقى ثمانية عشر جندياً أمريكياً مصرعهم وهم يحاولون القبض على كبار أمراء الحرب فى غارة على العاصمة مقديشيو، وكان فشل أكبر قوة فى العالم فى تحقيق هدفها تذكيراً بأن للقوة حدودها.

استخدم ريدلى سكوت الصوت لكى يخلق إحساساً بالقوة، فيتم تصوير جنود المارينز وفرقة دلتا بتجسيد القوة التكنولوجية - مراوح طائرة الصقر الأسود الهليوكوبتر وأزيزها المتواصل، وهذا الصوت يتراجع ليحل محله الانفجارات عند تبادل إطلاق النيران من الأسلحة المختلفة، وهكذا فإن أصوات التكنولوجيا تمثل القوة الأمريكية. وعلى النقيض، فإن مقديشيو وأهلها بمن فيهم جيوش أمراء الحرب، يتم تمثيلهم بموسيقى شرقية وبأصوات السوق. إن هذا التضاد يخلق صداماً حضارياً، ويضع كل ثقافة ضد الأخرى: الثقافة البدائية ضد الثقافة الحديثة، والماضى ضد المستقبل. وما هو مثير للاهتمام حول استخدام الصوت فى الفيلم هو أنه يكتشف هذا

الصدام بين الحضارات، ويثير السؤال حول أن الحديث لا يهزم البدائى دائمًا، خاصة فى بيئة بدائية ساذجة بعيدة كل البعد عما هو معاصر أو حديث. (ملاحظة للمترجم: أرجو أن ينتبه القارئ إلى أن القراءة السياسية للفيلم على هذا النحو تبدو عنصرية تمامًا).

استخدمت كاثرين هاردويك هذه الفكرة للصدام بين عالمين فى فيلمها "ثلاثة عشر" للتعبير عن عالمى المراهقة والنضج، والفيلم يصور وقائع انحدار فتاة فى الثالثة عشر من عمرها فى العالم الخطر للجنس والمخدرات والجريمة. إن الفتاة تصادق فتاة أكبر منها، جريئة ومشهورة، لأن بطلة الفيلم تبحث عن التجربة، وقبول المجتمع لها، بما يضعها فى طريق خطر، أمامها، التى تجسد فى السرد عالم الكبار، فهى مشغولة بمشكلاتها وعاجزة عن حماية ابنتها. ويتمثل العالم المراهق فى الفيلم فى أغنيات تحريضية وقحة، وموسيقى الهيب هوب، إنها تصور هذا العالم غاضبًا وماضيًا فى تحديه المواضعات الاجتماعية فى مجال الجنس والمخدرات والسلوك الشخصى، ويتم تصوير هذا العالم فى صوت صاخب من أجل تجسيد قوته وطبيعته الطاغية، إنه عالم جذاب وخطر بالنسبة للبطلة تريسى. أما عالم الكبار فيتذكر أم تريسى، وعملاءها، وعشيقها، وهى كأم وحيدة تحاول أن تتواءم مع طفلين مراهقين، وتعيش فى عالم لا يعطيها إلا اختيارات ضعيفة بائسة، إن هذه الشخصية الكبيرة فى السن تحتاج هى الأخرى للدعم والإرشاد اللذين تحتاجهما ابنتها، ومع ذلك فإن عالم الكبار يتمثل فى صوت طبيعى، هادئ ويكاد أن يكون يائسًا، ولا يوجد هنا مجال للإثارة فى تراك الموسيقى، وهذا الهدوء النسبى يتضمن يأسًا صامتًا يسيطر عليه عالم الكبار الذى لا يغرى فتاة فى الثالثة عشر من عمرها. وفى الحقيقة أن تريسى ترى أمها واختياراتها الضعيفة، وهى غاضبة من القرارات التى تتخذها أمها. عالم الكبار إذن هو عالم قلق ويائس، والتصميم الصوتى يؤدى إلى خلق هذا العالم. وما يهمنا هنا هو كيف أن الصوت واختلافاته تخلق هذين العالمين: للمراهقين والكبار.

يتجسد هذان العالمان فى شخص واحد فى فيلم ديفيد كرونينبيرج "سبايدر" (٢٠٠١)، فى الحاضر أطلق سراح سبايدر بعد فترة طويلة فى مصحة عقلية، إنه يزور

الحى الذى تربى فيه صغيراً، وهذا العالم وهذا الزمان (طفولته) يمثلان ماضى سبايدر ومشكلته. وموضوع قصة الفيلم يدور حول إذا ما كان هذان العالمان سوف ينصهران، ويعيدان سبايدر إلى الجحيم العقلى. وبالنسبة لنا فإن الأمر يتعلق بكيفية استخدام الصوت لتصوير هذين العالمين: سبايدر فى عالم الحاضر، والعالم الداخلى لسبايدر الذى تربى فيه.

فى البداية يتم تقديم العالم فى لحن مثالى بينما تنزل عناوين الفيلم، وتعتمد موسيقى هوارد شور على البيانو والصوت البشرى لرثاء حالة من الطفولة التى لم تتح لسبايدر أبداً. إن العالم الحالى لسبايدر هو عالم من الهمسات، وشذرات صوتية غير واضحة المعانى، وموسيقى آلية بسيطة لامقامية، تبدو كأنها ضالة بالمعنى الدرامى. أما عالم الماضى، عالم طفولة سبايدر، فإنه يتمثل بأقل قدر من الأصوات، لا توجد موسيقى فى البداية، ويتم تقديم مؤثرات حادة بشكل متفرق، وحوار حاد مفهوم بوضوح. وعندما يبدأ عالم الماضى فى الالتقاء بعالم سبايدر المعاصر، يوحى فهمه للماضى بنوع من انصهار العالمين، وتستمر الموسيقى من مشاهد الحاضر إلى مشاهد الماضى، وتصبح متعددة الآلات وذات طابع درامى أكثر تحديداً. وعندما يبدأ سبايدر فى إدراك أنه المسئول - وليس أباه - عن موت أمه، فإن الموسيقى تطغى من خلال مزيج من الموسيقى المثالية التى سمعناها مع التيترات، والموسيقى اللامقامية القاتمة، وكأن ذلك يعبر عن انصهار سبايدر البالغ مع سبايدر الصبى. إن هذا يعدنا أيضًا أولاً لانصهار أمه كأم وكمومس، ثم لانصهار أمه والسيدة التى ترعى سبايدر فى مصحة الأمراض العقلية. وعندما ينتقل فهم سبايدر من رؤية أبيه كقاتل لإدراك أنه هو الذى قتل أمه، يركز الصوت على الحوار أولاً كصدى لاتهام أبيه، وأخيراً لاتهام السيدة التى ترعاه. وعندما يؤخذ سبايدر مرة أخرى إلى المصحة العقلية، تتحول الصورة البصرية من البالغ إلى الصبى، هذا التحول الذى تم التحضير له عن طريق الموسيقى، لقد أصبح العالمان عالمًا واحداً.

وفى فيلم ديفيد كرونينبيرج "تاريخ من العنف" (٢٠٠٥)، يتمثل العالمان فى الحياة الحالية للبطل توم - حياة هادئة عادية ليست فيها مفاجآت - وحياته السابقة باعتباره

جوى كوزاك - حياة عنيفة، مليئة بالمفاجآت، وغير عادية على الإطلاق. ولأن هذا فيلم عن الفرصة للتخلص من الماضى وبدء حياة ثانية، لكنه أيضًا عن الصراع الدائم من أجل البقاء هو القاعدة فى عالم ليس فى حقيقته إلا غابة، فقد كانت الفكرة الصوتية عند كرونينبيرج هى أن هناك سطحًا، لكن ما تحته مختلف، بل مناقض لما هو فوق السطح.

هناك مشهدان يصوران هذا العالم المقلوب رأسًا على عقب. يبدأ الفيلم بينما هناك رجلان يغادران فندقًا صغيرًا على الطريق، ليبدأ المرحلة التالية فى رحلتهما. كل شئ يبدو عاديًا حتى يطلب "الزعيم" من الرجل الثانى أن يملأ قارورة المياه من مبرد الفندق، وعندما يعود نرى أن موظفى الفندق قد قتلوا على نحو وحشى، وينتهى المشهد بالرجل الثانى يطلق النار على فتاة صغيرة كانت لا تزال الوحيدة على قيد الحياة واستيقظت لتوها. فى البداية لم يكن هناك صوت إلا المؤثرات الصوتية والحوار، كما أن الكاميرا المتأملة تؤسس لنغمة أو طابع المشهد: كل شيء رتيب وعادى، والحوار عادى. ولكن عندما يعود الرجل الثانى إلى الفندق ونرى الجثة الأولى تبدأ الموسيقى، التى توحى بعالم مختلف عما نراه وعما يبدو فى الظاهر منها. والنمط ذاته يستخدم بعد أربعة مشاهد عندما يدخل الرجلان مطعم توم ستال، إنه على وشك الإغلاق، والرجلان فى حاجة إلى المال، ويبدوان متعطشين للاغتصاب والقتل والمال. وعندما يقذف توم بالقهوة فى وجه "الزعيم"، تستمر الموسيقى وهو يقتلهما وينقذ الموقف. إن توقع السرقة والعنف يستخدم الصوت الطبيعى، بينما ما تحت السطح - الكشف عن قدرة توم على العنف - يستخدم الموسيقى. وهكذا فإن العالمين المتضادين فى الفيلم هما: العالم السطحى، وعالم الغابة العنيف.

سوف نتحول الآن إلى فكرة صوتية مختلفة، وهى استخدام المعلق لخلق إدراك جديد للعناصر البصرية. قد يكون الهدف هو تقديم هذه العناصر فى بداية الفيلم، أو قد يكون إعطاء فهم خاص للشخصية أو الحبكة، لكن ذلك يختلف فى هذه الحالة عما نراه، أو قد يضيف المعلق مستوى للسرد، ويزيده تعقيداً. وسوف نبدأ بفيلم "تفوق بورن" من إخراج بول جرينجراس.

لقد تدرب جيسون بورن لكى يكون قاتلاً فى المخابرات المركزية الأمريكية، إنه قد فقد ذاكرته، ربما نتيجة إصابته فى عملية سابقة. إنه يقتل لأول مرة فى برلين، وتنبثق الحبكة فى الفيلم من حادثة القتل تلك. لقد كان مدربه فاسداً، وعملية قتل دبلوماسى سوفييتى وزوجته تمت لحساب الحكام الروس، وسوف يكتشف بورن حقيقة هذا الاغتيال خلال الفيلم، وسوف يحاول الاعتذار لابنة القتيلين اللذين قتلهما فى برلين. وعندما يبدأ الفيلم يكون بورن فى حالة صراع لاسترداد ذاكرته، التى لم يتبق منها عندئذ إلا شذرات كابوسية.

يبدأ جرينجراس الفيلم بعناصر بصرية بطيئة: أضواء مدينة، ومسدس، وحركة غير واضحة. إن المعنى يتولد عن طريق المونتاج الصوتى لكلمات وشذرات من جمل تتكرر: "إنه ليس جنديًا منضبطًا"، "مشروع حياة"، "أنت جاهز للعمل"، "لقد انتهى التدريب"، تكون هذه الكلمات المتكررة بعيدة وغير واضحة فى البداية، لكنها تصبح واضحة فى النهاية. والصوت الآمر ليس صوت بورن، لكنه صوت عسكرى، وينتهى المشهد بصوت عال لطلقة رصاص، لقد تم تنفيذ الأمر، واضطربت حياة بورن كما ضاعت حياة أفراد العائلة من الضحايا.

إن هذا المونتاج الصوتى يتم تقديمه كشذرات من الذاكرة، وهكذا يتم تأسيس ما ضاع خلال دقيقة واحدة. إننا لا نفهم حتى الآن "لماذا" حدث ذلك، سوف يتضح ذلك كلما مضى السرد، لكن شذرات الجمل هنا تقوم بدور التعليق الشعرى، الذى تم تقديمه بشكل متلاحق لكنه واضح تمامًا. إن تزايد وضوح هذه الجمل يؤسس لفكرة الذاكرة المفقودة، ومهمة بورن (ومهمتنا) هى فهم هذه الفكرة، من صوت التعليق الآمر، والذى يشبه التعليق فى الأفلام التسجيلية.

هناك مثال ثان لاستخدام التعليق فى فيلم فولجانج بيكر "مع السلامة يا لينين!" (٢٠٠٣)، والفيلم قصة شخصية ذات دلالة سياسية فضفاضة، إن البطل أليكس شاب كبر فى ألمانيا الشرقية، وكان أبوه قد هجر العائلة وهرب إلى ألمانيا الغربية عندما كان الشاب صبيًا، ومنذ ذلك الحين كانت أمه هى طوق النجاة بالنسبة له، إنها تمثل

العائلة والقيم العائلية لأليكس، لكنها مريضة، فهى أصيبت بجلطة قبل أيام قليلة من سقوط جدار برلين وتوحيد ألمانيا الشرقية والغربية. وعندما تستيقظ من الغيبوبة تكون التغيرات تتسارع فى ألمانيا الشرقية التى أحبتها ولم تعد موجودة كما عرفتها، لكن أحداً لا يخبرها بما يجرى لأن الطبيب حذر من أية صدمة لها قد تكون قاتلة هذه المرة. يريد أليكس أن يفعل أى شىء لكى يمنع ذلك، لذلك فإنه ينظم عالماً متخيلاً: غرفة أمه، وبرامج التليفزيون، والطعام، كل شىء لم يتغير، وهو ما يتطلب جهداً كبيراً، لكن أليكس يريد إنقاذ العائلة الصغيرة وهو ما يستحق الجهد، ويتم الكشف عن قدر كبير من تاريخ العائلة، وعن مشاعر أليكس تجاه التاريخ وتجاه ألمانيا الشرقية والحياة بعد انهيارها. إن ما يقوده هو حبه لعائلته، بمن فى ذلك الممرضة الروسية الشابة التى ترعى أمه فى المستشفى. إنه ليس شخصية سياسية، إن ما يعنيه هو أن يدبر أموره، وهو ليس رأسمالياً وجد سعادته فى انهيار الشيوعية، وليس قومياً ألمانياً، إنه مجرد ابن.

يستخدم بيكر التعليق لكى يؤسس على الأولويات لأليكس، إنه يبدأ تعليقه باليوم الذى هجر فيه أبوه العائلة ليهرب إلى الغرب، وبالتالى فإن بيكر سوف يستخدم التعليق لكى يعيد التركيز إلى العائلة. وعلى الرغم من كل ما يجرى حول أليكس فإن أكثر ما يهمه هو العائلة، وهنا يُستخدم التعليق ليصنع تقابلاً من القصة السياسية: سقوط جدار برلين، والشيوعية مقابل الرأسمالية، والمثالية ضد المادية. وبهذا الاستخدام للتعليق لكى يذكرنا بأن تلك هى قصة عائلة، فإن بيكر يتوقف عند عزوبة رغبة الشاب فى الإبقاء على عائلته أمام موجة المد السياسى، والنتيجة هى قصة ذات مستويات متعددة تحافظ على اتجاهها العاطفى. إن ذلك يذكرنا بفيلم بيللى وايلدر "واحد، اثنان، ثلاثة" (١٩٦٠)، إنه فيلم عن السياسة، والقصة الشخصية للمدير فى شركة كوكاكولا تمثل مصدراً للهجاء الساخر تماماً مثل فكرة الصراع بين الشيوعية والرأسمالية.

هناك مثال ثالث فى الاستخدام المزدوج للتعليق فى فيلم تيرانس ماليك "العالم الجديد" (٢٠٠٥). لقد سبق لماليك استخدام العديد من المعلقين فى فيلم "الخط الأحمر الرفيع" لكى يجسد الأفكار الداخلية للشخصيات، سواء كانت ذات صبغة اعترافية أو شاعرية،

لكنها كانت جميعًا تضفى الصبغة الشخصية على ملحمة الحرب. أما استخدامه للتعليق فى "العالم الجديد" فيشبه التعليق فى فيلمه "أيام الجنــة"، حيث تتأمل فتاة الفترة الصعبة من تاريخ الولايات المتحدة التى كانت فى مرحـلة التفـاؤل والشباب، مما أدى إلى رفع الشخصيات إلى مستوى شبه أسطورى. (تأتى الملحمة الأسطورية فى الفيلم من تشابه بعض التيمات فى القصة مع بعض التيمات التوراتية - المترجم). أما فى فيلم "العالم الجــديد" تبرز أسطــورة أمريكا على أنها "الفردوس المفقــود" إلى المقدمة، فى معالجة ماليك لوصول الأوربيين للاستيطان فى فيرجينيا، وحيث مستوطنة جمستاون تُستقطع من أرض الشعب الأصلى، وهكذا فإن كل شىء يتغير ولن يعود كما كان.

يتأمل ماليك مصير بوكاهونتاس، الأميرة الهندية التى تهرب من أبيها الملك، لكى تنقذ وتساعد الرجل الأبيض كابتن جون سميث، والعلاقة بينهما تؤلف ثلثى الفيلم الأولين، وتجسد كيف يحول ماليك الحوار إلى تعليق، بما يجعل الشخصيتين أيقونتين أسطورتين أكثر من مجرد رجل أبيض وحبيبة هندية.

يبدأ التعليق عندما يُتهم جون سميث بالتمرد خلال عبور المحيط الأطلسى، لكنه يطلق سراحه عند الوصول إلى جمستاون، ويتم إعطاؤه فرصة ثانية، بأن يكون مسئولاً عن إتصال بالملك الهندى المحلى. يتأمل سميث فى التعليق الحياة فى هذا العالم الجديد، ويعبر عن آماله بان تتم إعادة النظر فى القيود الاقتصادية والاجتماعية للعالم المتمدن فى هذا السياق الجديد، وهو يعبر عن آماله بمستقبل جديد بالنسبة له ولرجاله، وبهذا المعنى فإن تعليق سميث يعبر عن رغبته المثالية فى حياة أفضل.

يأسر الهنود سميث، والوحيدة التى تطلب الإبقاء على حياته هى بوكاهونتاس. إن ذلك يُبدأ علاقتهما ، وعندئذ تبدأ بوكاهونتاس فى أن تكون موضوع التعليق، فبعد الإطراء على جمالها وروحها النادرين، ينتقل التعليق إلى الهنود الآخرين. بالنسبة لسميث فهم يمثلون مثالاً جديداً، إنهم ودودون ولا يعرفون الغيرة أو الحسد أو النفاق، إنهم يعرفون الأصالة فقط، وذلك هو المثال الذى يجب أن يطمح الأوربيون أمثاله أن يحذو حذوه.

يعود سرد سميث إلى بوكاهونتاس، لكن تعليقه هذه المرة يتأمل فى الحب، وكيف أن موهبته نادرة. هل يجب على المرء أن يقبل ما يُعطى؟ هنا يصبح التعليق متأملاً للذات، ويفتقد اليقين. وفى الوقت الذى توضح فيه العناصر البصرية ازدياد اندماج جون سميث مع مضيفيه الهنود، فإن بوكاهونتاس تبدأ فى تأمل علاقتها - من خلال التعليق - مع سميث، لقد بدأت معه مترددة، لكنها سرعان ما تحبه أكثر من أى شىء آخر، وحديثها بسيط لكنه شاعرى.

عند هذه النقطة يستخدم ماليك التعليق لكى يوحى بتطور العلاقة بين سميث وبوكاهونتاس، ويساعد الصوت فى تطور عرض هذه العلاقة، بينما تقوم العناصر البصرية بخلق الجو العاطفى: الهدوء والمرح. وعند هذه النقطة أيضًا فإن سميث وبوكاهونتاس يمثلان اندماج حضارتين، قديمة وجديدة. لقد أصبحا مثالاً، بداية جديدة لأوربا، فرصة جديدة لأن تكون نقية وأصيلة، فرصة لتجسيد الحب فى الجنة. والتعليق هو الذى يرفع القصة الفردية لرجل وامرأة إلى المستوى الأيقونى والأسطورى. وينجح ماليك تمامًا فى الإيحاء بإمكانية التطور النابع من حب امرأة هندية لرجل أبيض. وتوازن الفيلم مكرس إلى كيف ضاعت هذه الفرصة، وكيف تحول الفردوس إلى جحيم حقيقى، وهذا هو التأثير الدائم المتكرر للمدنية،

ويعطينا أنطونى مينجيلا المثال الأخير على الاستخدام الحديث للتعليق فى فيلمه "الجبل البارد" (٢٠٠٣) الذى يدور حول ملحمة الحرب الأهلية، وقام بمونتاجه والتر ميرش، إن هدف مينجيلا هو الإيحاء بأن آدا وإينمان - الحبيبان فى القصة هما الشخصان الوحيدان الموجودان فى عالمهما. هما الشخصان الوحيدان فى عالمهما. هناك بالطبع أدوار مهمة أخرى فى القصة، ولكن هناك توازنًا بين الحرب الأهلية التى تمثل أكبر صدمة فى تاريخ أمريكا، والقصة الشخصية للحبيبين.

وعلى الرغم من أن الإطار الزمنى الرئيسى هو آخر عام من الحرب، فقد كان على مينجيلا أن يربط بين الماضى - وصول آدا إلى "الجبل البارد"، الذى يمثل انتقالاً من الحياة المدنية إلى الحياة الريفية بالنسبة لها ولأبيها القس - وبين تطور علاقتها مع إينمان

من لقائهما حتى وداعهما الطاهر لكى يلتحق بالجيش لكى يقف إلى صف الكونفدراليين. وبين عامى ١٨٦٤ و١٩٦٥، يتتبع السرد إينمان كجندى، وإحساسه بعقم الحرب، وهروبه من الجيش لكى يعود إلى "الجبل البارد"، وهناك يعيش مع إيدا، وتحمل منه، ويموت وهو يدافع عنه ضد رجال الميليشيا المحليين المستغلين، والذين أصبحوا الأعداء داخل بلدة "الجبل البارد".

لقد استخدم مينجيلا وميرش خطابات إيدا كمصدر للتعليق، وهذه الخطابات تمثل السبب الوحيد لكى يبقى إينمان على قيد الحياة. وبمعنى ما، فإن مينجيلا يستخدم الخطابات كسبب يوحى لإينمان بهروبه من الجيش، وكهدف فى عالم سلبى تماماً، عالم الحرب والموت، كما يستخدم ميرش التعليق للإيحاء بأن آدا وإينمان فى عالمهما هما الإنسانان الوحيدان، والجميع ما عداهما ليس إلا سياقاً أقل أهمية، وهو ما يعنى أن المعارك التى بدأ بها الفيلم قد تم تخفيف وطأتها من منظور الصوت. ولتقارن على سبيل المثال نبرة أصوات المعركة فى فيلم أنطوان فوكوا "الملك آرثر" التى تبدو على النقيض - من ناحية الصوت - مع فيلم "الجبل البارد". وعلى الرغم من أن ذلك يوحى بمعنى غريب عن الحرب الأهلية فى الفيلم، فإن مقاصد المخرج والمونتير واضحة تماماً، حيث يستخدم التعليق لإضفاء الطابع الشخصى على الحرب بينها وبيننا مسافة، فإيدا وإينمان عزلا نفسيهما ليوجدا وحدهما فى عالمهما.

(٣٠)

المونتاج اللاخطى والتقنية الرقمية

الجـزء الأول

لم نعد نتحدث الآن عن الثورة التكنولوجية القادمة، أو كيف ستغير التقنية الرقمية الصوت، والمؤثرات الصوتية، والمونتاج للسينما والفيديو، فقد وصلت الثورة بالفعل. وسوف ينصب اهتمامنا فى هذا الفصل على قضايا الثورة التقنية فى السينما والفيديو، والإمكانات التى حملتها فى التطور الجمالى.

الثـورة التكنـولوجيـة

شهدت السينما والفيديو – أكثر الأشكال الفنية اعتماداً على التكنولوجيا فى القرن العشرين – تسارعاً عميقاً فى التغير، والتحول من التقنية التماثلية إلى التقنية الرقمية. والنتائج هائلة، ففى مرحلة ما قبل التصوير، تتوافر البرامج للتجسيد البصرى المسبق للمشهد، كما أن إمكانيات اللون وتصميم المناظر والتحريك الكومبيوترى قد أدوا جميعاً إلى التصور المسبق لاحتمالات العناصر البصرية فى الصورة. وخلال التصوير، فإن المونتاج اللاخطى يتيح التجميع السريع للقطات لكى يعرف المخرج أولاً بأول الإجابة عن السؤال: هل نجحت فى تحقيق القصد الدرامى المنشود فى المشهد؟ وسوف تحل الكاميرات الرقمية محل تقنيات السينما والفيديو كمصدر أصيل للصورة، كما سوف يتيح العملية الرقمية حذف أى عنصر من الصورة أو إضافة عنصر آخر.

وفى مرحلة ما بعد التصوير من الممكن للمونتير أن يقوى من دوره فى مونتاج الصوت والصورة والمزج الصوتى والمؤثرات الخاصة والطبع، على الأقل إذا كانت نسخة العرض من شرائط الفيديو، كما سوف يستطيع المونتير كتابة وإضافة الموسيقى باستخدام نظام المونتاج اللاخطى. وربما لن تكون كل هذه المهام فى قدرة شخص واحد، لكن النقطة المهمة هى أن الثورة التكنولوجية جعلت ذلك ممكنًا.

وتتضمن الإمكانات الرقمية نظم العرض (فسوف تعرض الأفلام عن طريق شعاع رقمى عبر خطوط الألياف البصرية إلى دور العرض، وبذلك تتفادى أنظمة العرض السائدة)، والمناطق التى يلتقى فيها الترفيه والتعليم والاقتصاديات (إنها يمكن أن تلتقى على الإنترنت). وسوف تكون الأفلام متوفرة عند الطلب (عن طريق الأقمار الصناعية أو خط الهاتف)، وسوف يحدث المونتاج بين العميل والمنتج على الإنترنت بدلاً من مكتب فى لوس أنجلس أو نيويورك، وسوف تصبح تكاليف صناعة فيلم أكثر ديموقراطية. ويبقى أن ننتظر لنرى من سوف يسيطر على هذا النظام، وربما تصبح مواقع الإنترنت هى مهرجان كان السينمائى فى المستقبل، وكل ذلك أصبح ممكنًا بسبب الثورة الرقمية.

حدود التكنولوجيا

أفضل بداية هى الإقرار بما هو واضح: إن أى آلة مونتاج كومبيوترية أيًا كانت درجة تعقيدها لن تصنع قرارًا إبداعيًا، أين أقطع مونتاجيًا ولماذا. إن القرارات بشأن الاستمرارية أو التأكيد الدرامى هى قرارات إبداعية، أو فلتقل: جمالية. إن سرعة المونتاج الكومبيوترى سوف تساعد على الوصول بسرعة أكبر إلى القرارات الإبداعية، مقارنة مع تقنيات المونتاج السابقة، لكنها لن تأخذ هذه القرارات، وهنا تكمن عدة أفكار خاطئة حول المونتاج اللاخطى.

المسألة الثانية الناتجة عن التقنية الجديدة هى أنها سوف تفضى إلى أشكال جديدة من سرد القصص، ومستويات جديدة من التفاعل، وعلاقة أكثر ديموقراطية بين صانع الفيلم والمتفرج. وعلى الرغم من التقدم الكبير الذى حدث فى مجال ألعاب الفيديو،

وفى وسائل الترفيه والتعليم على الأسطوانات المدمجة، فإن ذلك لم يصبح مثيراً للاهتمام أو إبداعيًا حتى الآن، فهو لا يزال متوجهًا إلى الشباب وإلى الألعاب. وقد يتغير هذا الوضع لكن لا يزال تحقق ذلك مرهونًا بالمستقبل.

ومن ناحية أخرى، فكما أن تقنية الطباعة لم تؤدِ بالضرورة إلى زيادة نسبية فى عدد من يكتبون، ولكن أدت إلى زيادة التوزيع بما يترتب عليه من النزعة العلمانية والمنطقية والديموقراطية من خلال الاتصال، لذلك فإن نتيجة الثورة التكنولوجية سوف تكون نمو الإنترنت وتأثيرها على الاتصال، وما يترتب على ذلك من الديموقراطية والعقلانية، أو هذا ما نأمل فيه، وقد يكون لهذه التغيرات - أوْ لا يكون - نتائج على طرق رواية القصص فى السينما.

وفى الجانب الأكثر إيجابية فإنه ليس هناك شك فى أن المونتاج اللارقمى، والتقنية الرقمية، سوف يكون لهما نتائج إيجابية على عملية المونتاج ونتائج هذه العملية: القصة السينمائية. ومن الناحية التقنية فإن الوقت يعنى المال، وسرعة النظم اللاخطية سوف تؤثر بشكل إيجابى على ميزانية مرحلة ما بعد التصوير. وكذلك سوف تزداد طاقة المونتير على بناء التراكات ومزجها بالنظم اللاخطية. كما أن التقنية الرقمية سوف تساعد أيضًا فى خلق المؤثرات الخاصة. إن اللقطات الشهيرة للممثل جارى سينيز مقطوع الساقين فى فيلم "فوريست جامب" (١٩٩٤) تم إنجازها كادراً وراء كادر، لكن أصبح اليوم حذف أى جزء من الصورة سواء كان جزءًا صغيراً أو كبيراً، كما أن هذه التقنية يمكن أن تستخدم فى ترميم الصورة والصوت.

الإمكانات الجمالية

لكى نبدأ فى فهم الإمكانات الجمالية للعنصر الرقمى اللاخطى، يجب أن نقر بأن هناك - حتى اليوم - للتقنية التفاعلية (التى يشترك المتلقى فى صنعها على نحو ما - المترجم) تأثيراً أعمق على ألعاب الفيديو وصنع الفن المتاح (تعبير يقصد به الفن الذى يصنعه مستهلكه - المترجم) والصور الفوتوغرافية المستخدمة فى أهداف تعليمية،

بينما لا يزال للتقنية التفاعلية تأثير محدود على السينما والفيديو السائدين، لذلك فإن تأثيرها يقتصر على المؤثرات الخاصة والتحريك. إن هذا لا يعنى أن المؤثرات الخاصة فى "المدمر٢: يوم الحساب" (١٩٩١) أو "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣) لم تكن مبهرة فى دعمها لديناميكية ومصداقية القصة، لكنه لا يعنى أن مثل تلك القصص لا تزال قصصاً سينمائية تقليدية لا تقف ضد الأشكال أو الأفكار القديمة. والأمر ببساطة هو أن المؤثرات الخاصة جعلت هذه الأفلام أكثر إثارة بالنسبة للجمهور.

هل تكمن إمكانات جمالية فى التقنيات الرقمية؟ نعم، ولا فمن المؤكد أنه قد زادت القدرة على رواية قصص لم تكن ممكنة سابقًا بسبب ضخامتها. إن قصصًا مثل "الجريمة والعقاب" لديستوفسكى، و"العدوّ" لكويتزى، تركز على الحياة الداخلية للشخصيات، وهكذا تصلحان كروايتين مدهشتين صالحتين للسينما بالإمكانات الرقمية، بدلاً من الحبكة المسطحة المحصورة فى التقاليد الحالية للسرد السينمائى. وفى حالة القصة الخطية التى تحكمها الحبكة لا تزال تسود حتى اليوم، فإن الاحتمال الأغلب هو أن التقنية الرقمية سوف تستخدم فى دعم القصص الخطية وليس فى قلب أو تنقيح التقاليد السردية المعاصرة.

السـرد اللاخطى

كان السرد اللاخطى قائمًا على الأقل منذ فيلم لوى بونويل "كلب أندلسى" (١٩٢٩). وعلى الرغم من أن السرد اللاخطى غير معتاد ويعتبر استثناء للقاعدة، فإن هذا لا يعنى على الإطلاق أنه غير مهم، كما يشهد على ذلك فيلم أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١). ومع ذلك، ولكى نفهم مفهوم اللاخطية، فمن المهم أولاً أن نعرِّف السرد الخطى.

أحد سمات السرد الخطى هى اعتماده على الحبكة وعلى الاندماج بين المتفرج والشخصية الرئيسية.

والسمة المهمة الثانية هى الشكل الدرامى، والذى يصفه البعض بأنه إحياء للبناء الدرامى المكون من ثلاثة فصول[1]، أو أنه مزج بين الشخصيات التى يحكمها هدف

والحبكة التى تتجه إلى حل فى نهايتها، والأمر واحد فى هذا الصف أو ذاك، فالسرد الخطى له مسار درامى يسير فى خط واحد، وهو ما يربط السينما والفيديو بالقواعد الأرسطية فى المسرح والرواية.

ونتيجة السرد الخطى هى الوفاء بنوع خاص من التجربة لدى المتفرج، فعلى الرغم من الانقلابات والتحولات الدرامية المفاجئة فى الحبكة، فإن المتفرج يعلم منذ البداية نوع الحل الدرامى الذى سوف يأتى فى النهاية، وهذا لا يعنى أن السرد الخطى ممل أو مثير للضجر، فهو فى العادة مثير ويحقق الإشباع، ولكن داخل معايير متوقعة.

وقد لا يكون للسرد اللاخطى حل فى النهاية، وقد لا يحتوى على شخصية واحدة نتعاطف ونتوحد معها، وقد لا تكون فيه شخصيات تحكمها أهداف محددة، وقد لا يكون له شكل درامى متصاعد إلى النهاية، وبالتالى فإن السرد اللاخطى غير قابل للتنبؤ به، وهنا تكمن إمكانيته الجمالية الكبرى لأنه قد يقدم للمتفرج تجربة غير متوقعة. وهذا لن يحدث إذا ظلت اللاخطية مجرد حقيقة تقنية وليست موقفاً فلسفياً وجمالياً.

الاعتماد فى الماضى على السرد الخطى

فى الفترة التى تكون فيها السينما والفيديو من الأشكال الثقافية الشائعة التى تستهدف الجماهير العريضة على المستويين المحلى والعالمى، فإن الخطية كقاعدة سردية تكون مهمة. وقواعد السرد الخطى، مثل الشخصية الرئيسية ذات الهدف المحدد، ووجود خصم يعارض البطل فى أهدافه، والحبكة الخطية والتى تمضى من نقطة إلى نقيضها بسرعة متزايدة، وبالطبع الحل الحتمى الذى يبرر كل ما سبقه من أحداث، هذه القواعد تنتقل من قصة إلى أخرى، ومن بلد إلى آخر، ومن وسيط فنى إلى آخر. وهذا النظام من رواة القصص ضرورى فى فترة الجماهير العريضة.

لكن ماذا يحدث إذا انقسم الجمهور إلى شرائح صغيرة؟ ماذا يحدث إذا كانت هناك أفلام وفيديوهات تنتج لمجموعات عمرية محددة، ومجموعات ذات اهتمامات خاصة، وجمهور من الرجال وآخر من النساء، ومجموعات ذات مستوى تعليمى معين،

أو ذات ثقافات مشتركة، أو حتى مجموعات تحمل شكًا تجاه وسائل الإعلام والاتصال؟ فى عصر التقنية الرقمية، حيث هناك ما يزيد على ٥٠٠ قناة تليفزيونية، سوف يتجزأ الجمهور إلى عدد كبير من المجموعات المتخصصة. وفى ظل هذه الظروف فإن طرق حكاية القصص يمكن أن تتغير لتتلاءم مع نوعية كل مجموعة، ورغباتها، وأفكارها، ومعتقداتها. وفى هذه البيئة الجديدة سوف تكون هناك فرصة مؤكدة للابتعاد عن السرد الخطى والتجريب فى أساليب سردية. وإذا لم يقم صانع الفيلم بالتجريب فى أساليب جديدة فسوف يكتشف أن المتفرج قد تولى بنفسه عملية الإنتاج، وسوف تكون سهولة الحصول على وسائل الإنتاج فى العصر الرقمى دافعًا لصناع الأفلام للتحكم فى هذه الوسائل، وهذا هو السرد فى نجاح كوينتين تارانتينو، ومارى هارون، وسبايك لى، فقد أسسوا أسلوبًا يمكنهم التواصل به مع جمهورهم.

لقد حققت الخطية غرضها، ولن تختفى، لأن اللاخطية سوف تؤكد الآن نفسها بشكل ايجابى وهجومى، فالعصر الرقمى يتطلب أساليب سردية جديدة لقطاعات متعددة وجديدة من الجمهور.

فلسفة للسرد اللاخطى

ربما كانت أفضل طريقة لاقتراح فلسفة من أجل اللاخطية هى أن نبدأ بالقاعدة العملية الخاصة بالتوقعات، فكما أن المونتاج اللاخطى يطلق عليه المونتاج العشوائى، فإننا نستطيع أن نصور الأسلوب السرد للسرد اللاخطى على أن له طبيعة عشوائية مماثلة. إن أ لا تأتى بعد ب، السبب لا يأتى بعد النتيجة، والنتيجة هى شكل سرد متغير وغير متوقع لخلق نوع من التلقائية أو الاصطناع اللذين يغيران المعنى.

والسمة الثانية للاخطية هى استخدام المتناقضات لطرح شكل سردى مختلف، ولأن للمتناقضات علاقة غير مرنة مع ما سبق عليها، فإنها تقوض التوقعات.؟ إن التضاد يمكن أن يستخدم مثل الكاونتربوينت (عندما يُعزف لحنان فى وقت واحد، وربما أكثر من لحنين – المترجم) فى علاقة واضحة مع ما سبقه أو قد يكون أكثر عشوائية.

والسمة الثالثة للاخطية هى الابتعاد عن التوحد مع الشخصية، ويمكن لذلك أن يتحقق من خلال استخدام شخصية تحمل مفارقة، أو من خلال التركيز على مكان أو حدث بدلاً من الشخصية، أو من خلال الاهتمام بالشخصيات الثانوية والثانية أكثر من الاهتمام بالشخصية الرئيسية.

والسمة الأخيرة للاخطية هى الاستغناء عن الحبكة الخطية، ليحل محلها نمر، ومشاهد تعبر عن حالات شعورية، بدلاً من السرد المتطور أو المشاهد التى تقدم عرضاً للشخصيات أو الأحداث قبل الدخول إلى قسم التفاعل. وتلك المعالجة تقوض مفهوم الحبكة، والسرد المحكوم بشخصية ذات هدف.

إن السرد اللاخطى حدسى بدلاً من أن يكون له هدف، عشوائى بدلاً من أن يكون متطوراً تطوراً تصاعدياً، ويعبر عن المشاعر أكثر من تعبيره عن الحدث، وهو يهتم بالسياسة أكثر من علم النفس، والجماليات أكثر من الأخلاقيات. كما أن معايشة السرد اللاخطى ذات علاقة أقل بالتجربة الشاملة التى تحكمها القواعد الدرامية الأرسطية.

فنانو السرد اللاخطى

أسهم بورتر وجريفيث وفيدور فى تاريخ ممارسة المونتاج السينمائى، من خلال خلق مجموعة من الاختيارات المونتاجية التى تدعم السرد الخطى: فاللقطة القريبة للتعبير بوضوح عن هدف الشخصية الرئيسية، والقطع إلى خارج السياق للتعبير عما تفكر فيه الشخصية، وسرعة الإيقاع للتعبير عن إيقاع عاطفى للصدام بين هدف الشخصية الرئيسية وما يعوق تحقيق هذا الهدف. وكل هذه الاختيارات، بما فيها اللقطات العامة جداً، ومكان وضع الكاميرا، وحركة الكاميرا، تتيح نظام السرد الخطى. أما أعمال السينمائيين الروس الثوريين، خاصة إيزنشتين وبودوفكين ودوفشنكو، فقد كانت هى التى أوضحت الإمكانات اللاخطية. إن الصور يمكن أن تتجاور، وعلى الرغم من كون هذا التجاور عشوائيًا فإنه يخلق - أحيانًا من خلال التصادم - أفكارًا وإدراكات

جديدة للسرد. إن وجود الطبيعة: الزهور والتفاح والأبقار، يمثل تقابلاً مع موت الأب فى فيلم دوفشنكو "الأرض" (١٩٣٠)، وكذلك تلاعب الكاميرا وعين المصور السينمائى فى فيلم فيرتوف "الرجل والكاميرا السينمائية" (١٩٢٩)، ومشاهد الإعدام الأسلوبية فى بداية فيلم إيزنشتين "ألكساندر نيفسكى" (١٩٣٨)، وتقديم شخصية نيفسكى كحدث عارض يمثل تضاداً بصرياً مع هذه الإعدامات. إن كلاً من هذه الأمثلة يوضح كيف أن التفكير من خلال التجاور يفتح القصة أمام تفسيرات جديدة، والنتيجة أكبر من الأجزاء (اللقطات) فى كل حالة.

وربما ليست هناك مخرج حمل قاعدة اللاخطية إلى مدى أبعد من لوى بونويل، ففى عمله مع سلفادور دالى وضع هدفاً أساسياً تدمير السرد الخطى والحل التوفيقى الذى تأتى به النهاية. إن عقل المتفرج لا يشعر بلحظة واحدة من الراحة وهو يشاهد فيلم "كلب أندلسى"، هناك فقط إحساس بعدم القدرة على توقع ما سوف يراه، إحساس بأن كل شىء يمكن أن يحدث . وسواء كان بونويل يريد شن هجوم على البرجوازية الباريسية، أو يخلق تجربة من الفوضى، فإن صور الجنس والموت والرعب فى الفيلم موحية ولا يمكن نسيانها، ومجمل معايشة الفيلم هى تجربة لاخطية حقيقية. وهناك فى الفيلم بعض آثار من تجربة إيزنشتين فى "الإضراب" (١٩٢٤) أو دوفشنكو فى "الأرض"، لكن ليست هناك تجربة سينمائية كانت مكرسة تماماً لتجربة لاخطية مثل فيلم بونويل، ولقد استمر فى هذا النمط من التجربة السردية فى أفلام مثل "حسناء النهار" (١٩٦٧) و"سحر البرجوازية الخفى" (١٩٧٢).

وهناك مخرجون انحرفوا عن السرد الخطى، مثل مشهد أداء جزء من مسرحية لشكسبير فى فيلم فورد "عزيزتى كليمنتين" (١٩٤٦)، والمشهد الختامى فى فيلم أنطونيونى "الخوف" (١٩٦٢)، وإدخال قصة ثانية مختلفة من نمط فيلمى مختلف فى فيلم وودى ألين "جرائم وجنح" (١٩٨٩). وعندما يكون الهدف سرداً لاخطياً، ففى أغلب الأحيان يجد صناع الأفلام معالجة مناسبة، مثل المعلقين المتعددين فى فيلم ويلز "المواطن كين"، وفيلم كيروساوا "راشومون" (١٩٥١)، أو الاعتماد الزائد على الطقوس وعلى الزمن

فى فيلم ديفيز "أصوات بعيدة، طبيعة صامتة" (١٩٨٨). وخلال تطور السرد اللاخطى، فقد تمتع مخرجون قلائل بالجرأة مثلما فعل همفرى جينينجز.

فى فيلمه التسجيلى "استمع إلى بريطانيا" (١٩٤٢) (انظر الفصل٢١)، أنجز جينينجز فيلماً مميزًا ولاخطيًا، إنه فيلم تسجيلى حربى يؤكد على قدرة البقاء على قيد الحياة فى الجزء البريطانية ضد تهديد قوات المحور، وإذا كان جينينجز قد اختار السرد الخطى فإنه كان سوف يهتم بمعركة بريطانيا ويركز على شخصية واحدة أو مكان واحد أو زمن محدد، أو يستخدم شخصية سياسية مثل وينستون تشيرشيل ليصنع رؤية موحدة فى الفيلم، لكن جينينجز لم يصنع شيئًا من ذلك، لقد استخدم الموسيقى - الأوركسترالية، وموسيقى قاعات الرقص، وعازفى البيانو، والجنود الذين يدندنون على الجيتار - لكى يصنع هذه الرؤية الموحدة. إن الموسيقى لا علاقة لها بالحرب، لكنها تصنع تقابلاً - فى الفكرة والصوت - أمام صور وأصوات الحرب.

تحاشى جينينجز استخدام شخصية منفردة، لكنه أظهر العديد من الشخصيات فى وقت العمل ووقت الراحة، ومرة أخرى فإن هناك التقابل بين أناس يعملون من أجل الحرب وأناس يرتاحون من الحرب، وبذلك فإن جينينجز يخلق موقفًا بدلاً من أن يخلق فعلاً، وكان تأثير الفيلم قويًا ومحركًا للمشاعر.

والعنصر الآخر من لاخطيته هو انتقاله جغرافيًا من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، بطريقة عشوائية، وليس هناك سبب ونتيجة واضحان، بل إن الجغرافيا، سواء كانت فى المدينة أو الريف، شكلت وحدة بدلاً من أن تشير إلى مكان بعينه، إن ميدان ترافلجار (الطرف الأغر) مهم بقدر أهمية شاطئ يطل على القناة الإنجليزية وبحر الشمال. إن الزمان يتم استخدامه، ولكن ليس كلعبة تنتهى بالحرب. والعلاقة بين السبب والنتيجة بالنسبة للزمان والمكان والتاريخ يتم تفاديها والتقليل منها، وهكذا ابتعد جينينجز عن الحدث الفيلمى ليقدم موقفًا يؤكد أن بريطانيا سوف تنتصر، وكانت النتيجة فيلمًا لا يزال مبتكرًا أو طازجًا كما كان فى عام ١٩٤٢.

الشخصية المهمة الثانية فى السرد اللاخطى هى جان لوك جودار، وعلى الرغم من أن مخرجين آخرين من الموجة الجديدة الفرنسية كانوا مهتمين بانقلاب الأنماط الفيلمية، مثل فرانسوا تروفو فى "أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦٢)، والتلاعب بين الماضى والحاضر، وكيف أن الذاكرة تعيد تعريفهما، مثل ألان رينيه فى "العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦١)، فقد كانوا جودار هو أكثر رفاقه راديكالية فيما يخص السرد.

لقد استخدم أسلوب البحث أو المقال فى فيلم "شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (١٩٦٦)، أو إثارة القضايا الجدالية فى فيلم "الصينية" (١٩٦٧)، أو الفيلم الموسيقى فى "كل شئ على ما يرام" (١٩٧٠) وفى كل هذه الحالات قام جودار بتدمير مواضعات السرد، ليبعدنا عن الشخصيات ويقربنا من الأفكار. ولقد استخدم شكل الرحلة فى فيلمه "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧)، لكنه دمر النمط الفيلمى بانتقالاته فى الزمن من مكان إلى آخر، ليجعلنا نتساءل عن المعنى فى الفيلم. وفى مشهد مبكر، عند انطلاق الرحلة، نرى كوميديا تهريجية، وفى مشهد فى منتصف الفيلم يتأمل ليونار فى التاريخ، والأكاديمية، وفى مشهد متأخر هناك زوج من المفترض أنه هو الذى يكسب عيش الأسرة، لكنه يصبح "عيش" أو "خبز" الأسرة عندما تأكله زوجته. إن هذه الانتقالات الراديكالية تبعدنا عن المعنى الحرفى للمضمون (وهذا فى العادة هو لب السرد الخطى) ويقربنا من مجموعة تجريبية شبه متفجرة من الأفكار السردية الجديدة. إن الأساس فى كل السرد اللاخطى هو تدمير العلاقة بين المتفرج والشخصية الرئيسية، ومن الأدوات التى تبعدنا عن الشخصية القطع القافز، والاستخدام المفرط للقطة العامة، والالتقاطة الطويلة زمنيًا.

ومن بريطانيا كان أكثر الفنانين استخدامًا للأسلوب اللاخطى هو ليندساى أندرسون، كما فى فيلمه "أيها الرجل المحظوظ" (١٩٧٣)، فاستخدامه للمقطوعات الموسيقى، والنمر المبهرة، يبعدنا عن خط الحدث السردى، ليصبح الأسلوب فوضويًا. وفى ألمانيا هناك فيم فيندرز وفيلماه "قلق حارس المرمى من ضربة الجزاء" (١٩٧١) و"أليس فى المدن" (١٩٧٤)، اللذان يمثلان الاتجاه اللاخطى. وفى يوغوسلافيا السابقة

هناك دوسان ماكافييف الذى يصهر التسجيلى والدرامى، علم النفس والسياسة، فى فيلم دابليو آر: غموض الكائن" (١٩٧١)، والذى يصنع فيه تصوير غير منتظم لحياة وأفكار فيلهيلم رايش، وهنا أيضًا يطغى ما هو لاخطى على ما هو خطى.

ولكن لكى نرى التجليات الأكبر للجماليات اللاخطية، فيجب أن ننتقل إلى ما بعد تجارب آرثر بين فى "الرجل الكبير الصغير" (١٩٧٠)، وبيتر بروك فى "مارا صاد" (١٩٦٦)، ونيكولاس رويج فى "لا تنظر الآن" (١٩٧٣). وعندما نقترب من الأعمال الحديثة لكوينتين تارانتينو، مثل "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، وميلكو مانشيفسكى فى "قبل المطر" (١٩٩٤)، وفرانسوا جيرار فى "اثنان وثلاثون فيلمًا قصيرًا عن جلين جولد" (١٩٩٣)، فسوف نرى الجماليات اللاخطية فى أكمل أشكالها. يتم تفادى القصة التى تدور حول شخصية منفردة فى "قصة شعبية رخيصة" و"قبل المطر"، وعلى الرغم من أن الفيلم الأول يحتشد بمجموعة من الشخصيات الرئيسية من المجرمين الذين يصارعون مسألة أو سؤالاً أخلاقيًا، فإن معالجة الشخصيات الرئيسية فى الفيلم الثانى تصبح معالجة أكثر فضفاضة، إنهم جميعًا مقدونيون عاشقون، لكن التشابه بينهما ينتهى هنا، فهى تختلف فى العمر، والتعليم، والمكان الجغرافى، وفى كل من هذين الفيلمين، يمنعنا العدد الكبير من الشخصيات عن التوحد معها. وعلى الرغم من أن فيلم "اثنان وثلاثون فيلمًا قصيرًا عن جلين جولد" يحتوى على شخصية رئيسية واحدة، فإن هذه الشخصية تظهر فى كل فيلم من هذه الأفلام القصيرة بطريقة تعوقنا عن التوحد معها، لأنه يبتعد دائمًا عنا بما يجعل التوحد مستحيلاً.

البعد الثانى فى هذه الأفلام هو أن الشكل الدرامى يتم تدميره. ففى "قصة شعبية رخيصة" نتوقع أن تتطور قصة العصابات طبقًا للتقاليد: ارتكاب الجريمة، ثم الصعود، ثم السقوط، لكن هذا لا يحدث. فالجزء الخاص بالجريمة يتم تدميره بواسطة الجدال الذى يدور بين الشخصيتين الرئيسيتين: ترافولتا وصامويل جاكسون. إن مدى هذه المناقشة، وطبيعتها الفلسفية، يدمران أى إحساس متزايد بالقلق له علاقة بما سوف يفعله الرجلان: القتل. وبالمثل فإن المسار الدرامى لكل قصة فى "قبل المطر" –

وهى قصص عن الصراع بين الأديان - هذا المسار يتم تقويضه بقصة حب أو نتائج علاقة حب، وهذا التداخل بين قصص الحب من ناحية، والتوتر والصراع الدينى العنيف أحياناً بين المسلمين والمسيحيين من ناحية أخرى، هذا التدخل هو التضاد الذى يجعل كل قصة تتسم بالقوة العاطفية.

والبعد الثالث فى هذه الأفلام هو أن كلاً منها يتحاشى السبب والنتيجة فى قصصها. ففى "قصة شعبية رخيصة" و"قبل المطر" يتم تدمير خط الزمن، إننا فى الفيلم الأول نبدأ القصة من منتصفها ثم نعود إلى النقطة ذاتها فى نهاية السرد. وفى الفيلم الثانى نبدأ إحدى القصص فى بداية الفيلم، لنرى خاتمتها مع نهاية القصة الثالثة. وفى كل من هذين الفيلمين نحن لا نعلم أين نحن فى الزمن حتى يظهر دليل بصرى، أو تكرار يمثل عودة إلى زمن سابق.

وفى فيلم "اثنان وثلاثون فيلماً قصيراً عن جلين جولد"، يصبح فضفاضاً تماماً أن نتتبع التعاقب الزمنى الخطى فى حياة جولد، لكن المقدمة والخاتمة قد تكونان رؤية لجولد فى نوع من الجنة القطبية، وهو يتحدث إلى نفسه وإلينا، أو قد تكونان تعبيراً مجازياً عن حالته كصاحب رؤيا. وفى أى من الحالتين، فإن هذين المشهدين يشكلان إطار الفيلم بطريقة تدمر التعاقب الزمنى لحياته، وطريقة تنظيم الأفلام القصيرة عن حياته. وتزداد المعالجة اللاخطية عمقاً باستخدام أفلام تسجيلية، وتجريدية، ودرامية، إن هذا المزج بين الأساليب يدمر الخط الزمنى وأية نزعة خطية متبقية، كما أن الانتقال الحاد فى طابع الفيلم بين التجريدى والدرامى والشكلى يصنع تضاداً لرغبتنا فى تنظيم المادة حتى يمكن لنا فهمها بطريقة خطية.

أما البعد الأخير فى اللاخطية فهو غلبة الإحساس على الفهم. ففى هذا الفيلم الأخير يقدم لنا المخرج لمحات مختصرة عن جلين جولد، وهو يفعل ذلك من خلال الإحساس، بنزعة جولد شديدة التدقيق فى تشغيله أسطوانة فى غرفة فندق فى برلين، وفى غرائبية فى الفيلم الذى يدور حول محطة الشاحنات. وعندما يصبح الأكثر

وضوحًا أمرًا مفاجئًا ومدهشًا، عندما تتحول جلسة تسجيل أسطوانة إلى إحساس الفنان بالنشوة، نواجه نحن المتفرجين تجربة من نوع مختلف، وتلك هى الإمكانية الحقيقية فى الثورة اللاخطية، إمكانية أن تعطينا تجربة مدهشة جديدة. إن جودار وتارانتينو ومانشيفسكى يفهمون أنهم عندما يفعلون ذلك فهم لا يخوضون فقط مخاطرة إبداعية، ولكن يقومون أيضًا بتدمير التوقع الخطى عند المتفرج.

ولكن كلما تزايد الجمهور الذى اكتسب الخبرة من تعامله مع وسائل الاتصال، فإن فرصة الوصول إلى جمهور متخصص، من خلال الأقمار الصناعية والتليفزيون متعدد القنوات، سوف تشجع صناع الأفلام على الاستمرار فى التجريب فى أساليب سردية جديدة لكى يصلوا إلى هذا الجمهور. وهنا تكمن الإمكانية الحقيقية للجمالية اللاخطية. المستقبل هنا، والتقنية متوفرة، وما يتبقى هو أن يتقبل صناع الأفلام دخول المخاطرة.

الهـــوامـــش

(١) كين دانسايجر وجيف راش، "الكتابة البديلة للسيناريو" (الطبعة الثانية)، بوسطن، دار نشر فوكال، ١٩٩٥، الفصول ٤، ٣، ٢.

(٣١)

المونتاج اللاخطى والتقنية الرقمية

الجزء الثانى

قدمنا فى الفصل السابق مفهوم أن هناك تقاليد السرد اللاخطى، وأن الانتقال التكنولوجى إلى المونتاج اللاخطى قد أسرع بوضع هذا التناول للقصص فى الاعتبار كإمكانية قابلة للتطبيق، وهذا المونتاج اللاخطى يسير فى مسار مختلف فيما يخص اختيار اللقطات والإيقاع، وذلك يعود فى الأساس إلى أن المتفرج لا يعايش السرد من خلال شخصية رئيسية واحدة، كما أن المتفرج لا يتابع تجربة هذه الشخصية من الأزمة إلى الحل[١]. إننا قد نتابع العديد من الشخصيات الرئيسية، وقد يكون أو لا يكون هناك حل للأزمة. ببساطة فإن المسار التقليدى بما يتضمنه من اختيارات مونتاجية لا ينطبق على السرد اللاخطى.

ولكى نفهم الاختيارات المونتاجية المختلفة التى تتخذ فى السرد اللاخطى، سوف ندرس أربعة أفلام لاخطية. ولكى نكتشف هذه الاختيارات بالتفصيل ونؤكد على اختلافاتها عن السرد الكلاسيكى، فسوف نستخدم الإطار التالى.

الإطــار

إذا لم تكن هناك شخصية رئيسية، ولا حل للأزمة، ماذا تكون أهداف مونتاج فيلم لاخطى؟ يجب أن يكون الهدف الأول هو التأكيد على تماسك السرد بين أجزائه وبعضها

البعض. إن كلاً من الأدوات السردية للشخصية، والبناء، والنمط الفيلمى، وطابع أو نغمة الفيلم، يجب أن تُستخدم، لكن البناء هو أهمها بالمعنى العام[٢]. إن خيار البناء الأكثر قابلية للتطبيق فى الفيلم اللاخطى يمثل أداة لتشكيل الفيلم. فاحتراف القتل عند ميكى ومالورى هو أداة التشكيل فى فيلم "قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، والمعركة حول جوادالكانال هى أداة التشكيل فى "الخط الرفيع الأحمر" (١٩٩٨)، وأزمات الهوية هى أداة التشكيل فى "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، والجزيرة الأطلسية على مبعدة من جورجيا هى أداة التشكيل الجغرافية، كما أن يوم الهجرة هو أداة التشكيل الزمنية، فى "بنات التراب" (١٩٩١). وسواء كانت أداة التشكيل حدثًا أو مكانًا أو زمانًا، فإن هذه الأداة هى أداة البناء العامة التى تساعد فى تماسك السرد.

الأداة الكبرى الثانية هى صوت صانع الفيلم (رؤيته وأسلوبه – المترجم)، وكما رأينا فى الفصل الأول، فإن هدف بونويل السردى كان تدمير السرد، وهذا الجدل الديالكتيكى هو صوته، كما قام جودار بتقويض السرد لكى يُدخل آراءه السياسية فى السرد، واستخدم الأخوان كوين المفارقة لكى يقدما معالجة فضفاضة لنمط فيلمى محدد. إن الصوت هو الأداة المهمة الثانية التى توضح كيف يجب علينا معايشة السرد اللاخطى.

وعلى مستوى أكثر دقة وتفصيلاً، فإن صانع الأفلام اللاخطى يجب أن يهتم بمسألة الحيوية، فكل سردى، خطى أو لاخطى، يجب أن يُدخل الفيلم فى تجربة تتسم بالحيوية، وهذا أسهل كثيرًا فى السرد الخطى، فالشخصية الرئيسية التى يحركها هدف تسعى إلى تحقيقه، والعائق الذى يمثله الخصم، والعقبات فى الحبكة، كل ذلك يتيح بناء يحافظ على حركة المسار الدرامى منذ اللحظة الحاسمة للدخول إلى السرد، إلى الذروة، ثم الحل. وكل أداة هنا تتضمن دورًا مهمًا لأن الإيقاع وحركة الكاميرا ووضعها سوف تضفى حيوية على السرد، وصانع الفيلم والمونتير يعلمان أن اللقطة القريبة تؤكد على الأحداث الأكثر أهمية فى السرد. ولأن صانع الفيلم قد اختار السرد اللاخطى فإن هذا لا يعنى أنه يستطيع أن يتجنب مسألة الحيوية.

إن ما تم حذفه فى المعالجة السردية يجب تعويضه فى مكان آخر، ففيلم العصابات يكتسب حيوية هائلة من حبكته: صعود وسقوط الشخصية الرئيسية، رجل العصابات وامتهان حياة الجريمة هى جوهر حبكة الفيلم. لكن فى فيلم "قصة شعبية رخيصة" والذى يتخذ السرد اللاخطى، فإن أول ما نلاحظه هو أن هناك القليل من الحبكة، ففى الحقيقة أن الجزء الأكبر من الحبكة الكبرى مركزة فى الثلاث قصص الثانية التى تؤلف السرد، وهذه القصص تظهر دون تعاقب زمنى بينها، لذلك فهى تحذف قوة الدفع الزمنية من ذلك المزيج، باعتبارها مصدراً للحيوية. وبدلاً من ذلك فإن الحيوية فى الفيلم تأتى من الحوار، ومن طبيعة الصراع بين وداخل الشخصيات، كما تأتى من حركة غير قليلة للكاميرا، لكنها لا تأتى من المصدر السردى التقليدى: الحبكة.

لذلك فإن على صناع الأفلام أن يجدوا بديلاً عن الحيوية التى يتم توليدها بسهولة فى السرد الخطى، وهنا يأتى دور مهم لصانع الفيلم والمونتير فى مونتاج اللاخطى – أن يجدا مصادر جديدة لحيوية السرد.

إن الأمر بالنسبة لنا سوف يكون إذن دراسة تلك الاستراتيجيات الكبرى والصغرى للمونتاج، والتى تجعل المتفرج يتواصل مع الفيلم اللاخطى، وهنا سوف نتحول إلى دراسات حالة.

حالة فيلم "العاصفة الثلجية"

يدور فيلم آنج لى "العاصفة الثلجية" (١٩٩٧) فى أجواء الشريحة العليا من الطبقة المتوسطة فى ضواحى كونيكتيكات، والزمن هو ١٩٧٤ قبل استقالة نيسكون مباشرة، ويركز السرد على عائلتين: عائلة هود وعائلة كارفر، ولكل منهما أطفال مراهقون، وكل منهما تعانى من مشكلات لأن كل فرد لا يستطيع مساعدة الآخر. يقع بين هود وجانى كارفر فى الحب، ويحاول طفلاهما ويندى هود وميكى كارفر أن يعيشا قصة حب تحاكى قصة والديهما. وهناك ثنائيات أخرى، إن هيلينا هود وجيم كارفر تتراوح علاقتهما بين الإحباط والبحث عن مهرب فى النزعة الروحانية، أو العمل،

أو فى أى مكان غير ساحة معركة الحياة العائلية ويبحث الطفلان بول وساندى كارفر أيضًا عن الهروب، فى خيالات عنيفة فى حالة ساندى، والخيالات الجنسية فى حالة بول. والجنس يعتبر العملة المتداولة التى تربط بين هذه الشخصيات، الجنس كسلطة وقوة، وكسلاح، وكتعويض على الإحساس بالضياع أو الفشل.

والعاصفة الثلجية التى يشير إليها عنوان الفيلم تقصد عاصفة تهب فى الثلث الأخير من الفيلم، وهى تعبير من الطبيعة عن يأس هذه الشخصيات، وبسبب هذه العاصفة يلقى ميكى كارفر مصرعه بسبب سلك كهربائى، لكن موته هو أيضًا نتيجة للإهمال العاطفى، إنه يبدو مخدراً، لكنه يعانى من والديه اللذين لا يستطيعان مساعدته أو حتى إشباع ذاتيهما، وبالتالى فإنهما يفتقدان التواصل مع حياة أبنائهما. إن ميكى ضحية أمريكا الثرية ماديًا، الفقيرة روحيًا، وموته يصنع تأكيداً فى سرد ملىء باليأس والتعاسة، وبهذا المعنى فإن خط النزعة الجنسية الذى يمضى خلال السرد هو تعويض وليس قوة من الشخصيات.

وفيما يخص أدوات التشكيل، اعتمد آنج لى على أسبوع حاسم فى حياة الشخصيات، وهو أسبوع "عيد الشكر"، أكثر الأعياد الدنيوية أهمية فى حياة العائلات الأمريكية. ويركز السرد على انفصال أفراد العائلتين بين بعضهم البعض، والحدث الذى يشكل السرد يتضمن العكس: الاجتماع معًا فى عيد الشكر، والصراع الدرامى الذى يدور خلال السرد يتولد من هذه المفارقة.

وأداة التشكيل الثانية هى التركيز على العائلتين، ولكل منهما أهداف وأوضاع اجتماعية واقتصادية مشتركة. إن لكل منهما أبناء مراهقين، وهما مرتبطتان بالزنا والرغبة، ولكل عائلة أحد الوالدين عدوانى والآخر ذكى ويعانى من التهميش داخل عائلته.

وأداة التشكيل الثالثة سلوكية، إن كل الشخصيات أعضاء محترمون فى المجتمع، لكنهم يتحولون إلى انتهاك المعايير الاجتماعية، وأكثرهم فى هذا المجال هما بين هود وجانى كارفر، فهما متورطتان فى الزنا، لكنهما ليس وحدهما، فالحدث الاجتماعى

الأخير فى الفيلم هو حفل فى الحى فيما بعد عيد الشكر، والتركيز فى الحفل على ظاهرة الزنا الذى سبق تنظيمه: يانصيب لتبادل المفاتيح وتبادل رفيق الليلة. لكن الزنا ليس الانتهاك الوحيد ففى مشهد مبكر من السرد تسرق ويندى هود مستحضرات التجميل من صيدلية فى الحى، وفى جزء لاحق تقوم أمها هيلينا بالعمل ذاته ويتم القبض عليها. كما أن ساندى كارفر ينخرط فى العنف ، ويفجر ألعابه ويتخيل أنه يفجر مدرسه ورفاق فصله. وحتى البرىء بول هود، فإنه يحذر صديقه ليتخلص منه باعتباره خصمًا فى علاقة جنسية. إن الانتهاك يوحد بين هذه الشخصيات، مثل التعاسة والوضع الاجتماعى والاقتصادى.

وفيما يخص صوت آنج لى، فهو ملتزم بالنمط الفيلمى وفى نفس الوقت يعبر عن رؤيته الخاصة. لقد كانت العائلة الأمريكية المضطربة موضوعًا لفيلمين هجائيين أعقبا فيلم آنج لى، وهما "السعادة" (١٩٩٨) و"جمال أمريكى" (١٩٩٩). لقد اختار لى أن يعالج فيلمه باعتباره ميلودراما، فكل الشخصيات فى الفيلم تعامل كأنها شخصية رئيسية فى ميلودراما. كشخص عاجز يحاول أن يحقق لنفسه السيطرة فى بناء عنيد، وكنتيجة لذلك يدعونا لى للتعاطف عند هذه النقطة او تلك مع إحدى الشخصيات. وحتى فى أكثر الحالات تطرفًا، فى علاقة جانى وساندى كارفر، فإن لى يسخر منهما برقة حتى لا يصل إلى مرحلة الإيلام. أما الشخصيات الأخرى فمن الأسهل التعاطف معهم، وهم يبدون فى حالة ضعف تجعلنا نتعاطف معهم، وبالتالى فإن النغمة السائدة فى الفيلم نغمة واقعية، ونحو مدعوون للتعاطف مع كل هذه الشخصيات.

لقد كتبت فى مكان آخر حول قدرته آنج لى على أن يتضمن فيلمه شخصيات هامشية فى المجتمع، أو شخصيات تبعث تصرفاتها على ازدرائنا لهم[٣]، وهذا هو صوت آنج لى، والأمر بالنسبة للمونتاج هو كيفية تأسيس هذا الصوت، وأكثر الطرق مباشرة هو التعاطف مع الشخصيات. فبالإضافة إلى مضمون اللقطة - نحن نرى انفجار بين هود فى البكاء وانهياره التام فى نهاية الفيلم - فإن الأمر يتعلق باستخدام اللقطات القريبة، ولا يبالغ آنج لى فى استخدام هذه اللقطات، لكنه يستخدمها بالفعل على نحو استراتيجى، فعندما يريد أن يخبرنا أن ساندى شعر بالإثارة الجنسية بسبب

ويدنى، فإن لى يستخدم اللقطة القريبة ولقطة وجهة النظر، إن ساندى وويندى يعزفان فى فرقة المدرسة الثانوية، لكن اللقطة ليست لساندى وهو ينظر إلى المايسترو وإنما على الملابس الداخلية لويندى وقد انكشفت لأنها جالسة وهو واقف. وعندما يريدنا لى أن نشعر بشخصياته فإنه يلجأ إلى اللقطات القريبة، فعندما يشعر ساندى بالاهتياج والاضطراب بسبب نزعة ويندى فى استعراض مفاتنها الجنسية، يبقى لى ببساطة عند وجه ساندى، حيث تتحول الرغبة إلى رعب واضطراب وغضب، إننا نفهم ساندى ونشعر باضطرابه العاطفى. لقد كان من السهل التعامل مع ساندى بشكل نمطى باعتباره مراهقًا غير مدرب، لكن لى اختار أن يقف إلى جانب ساندى بدلاً من أن يقف ضده، وبالتالى فإننا نقف إلى جانبه، وهذا هو النمط الذى اتبعه لى مع كل الشخصيات.

كما استخدم لى السياق لكى يدلنا على الشخصيات وحالاتها الشعورية. فعندما تسرق هيلينا هود من الصيدلية، نرى من خلال المرآة العاكسة فوقها الصيدلى وهو يراقبها بينما ترتكب السرقة، وعندما تسرق ويندى هود تحملق فيها امرأة عجوز بما يوحى بأنه سوف يتم القبض عليها، لكن ويندى ترد النظرة بمثلها وهى تتجاهل الشعور بالذنب. إن لى يعطى السياق الاجتماعى، وبذلك فإنه يوحى أن هذه الشخصيات ليست معزولة عن مجتمعها، إنها فقط تنتهك العرف، بصرف النظر عن رؤية المجتمع تجاهها.

والسياق هو الذى يعطى أيضًا إشارات لطموحات الشخصيات، فعندما تلتقى هيلينا بالمصادفة مع فيليب إدواردز، المهتم باعتبارها امرأة، يثرثران حول الكتب فى مقدمة الكادر، وفى الخلفية نرى بناء الكنيسة الشامخ، إن بحث هيلينا عن القيم الروحية يتم التأكيد عليه، مثل بحثها عن الحرية الذى يتجسد فى الطريق المفتوح أمامها وخلفها عندما تركب الدراجة.

كما يستخدم آنج لى البؤرة العميقة التى توضح السياق، لكى يوحى بالقوة، وبقدر اقتراب الكاميرا من الشخصية تكون قوتها أكبر، فصورة جانى كارفر وهى فى مقدمة على السرير، بينما بين هود فى خلفية الكادر، تتضمن من له القوة لكى ينزل من

القطار، إن الكبار مع ويندى فى المستوى ذاته من الكادر، والكاميرا بعيدة عنهم، فالوالدان هنا مساويان للأطفال فى عجزهم جميعًا، وعدم قدرتهم على مساعدة بعضهم البعض، و"صوت" آنج لى واضح وقوى فى اختيار هذه العناصر البصرية.

وبالنسبة لمسألة الحيوية، يستخدم لى استراتيجية مزدوجة، فكما ذكرنا سابقًا استخدام استراتيجية الميلودراما كنمط فيلمى، ومع ذلك فإن هذه المعالجة الواقعية تتداخل بين الحين والآخر مع المفارقة الساخرة، فى نوع من المبالغة التى تكسر التواصل مع الشخصيات، وهذا ما يتضح فى مشهد يجمع بين بين هود وجانى كارفر، لقد مارسا الحب، ويتحدث بين فى نوع من الهواجس عن خصومته مع أحد زملاء العمل الذى يهزمه فى ملعب الجولف، وسواء كان ذلك تعبيرًا عن عدوانية بين بشكل عام، أو عدم إحساسه بالأمان نتيجة التنافس مع زميله فى العمل، فإن جانى تشعر بالضجر، إنها تخبره أن لديها بالفعل زوجًا، وهو ما يتضمن ضجر العلاقات الزوجية، وهذه الدعابة العدوانية توقف بين عند حده، وهنا تشعر الشخصيتان بتعاسة ارتكاب الزنا. وعلى الرغم من أننا نتحول سريعًا إلى المزاج الواقعى والاندماج مع الشخصيتين، فإن هذا التحول يجعل معايشتنا تحتوى على القلق وعدم الحيوية معًا.

أما الاستراتيجية التى يستخدمها آنج لى لبعث الحيوية فى السرد فهو وضعه الكاميرا بالقرب من الشخصية، حيث البؤرة العميقة تُظهر تصرفات هذه الشخصيات. كما يستخدم لقطات وجهة النظر، والقطع خارج السياق، واللقطات القريبة. والمثال الواضح على ذلك هو مشهد بول وهو يحذر خصمه الذى ينافسه حول ليبتيز فتاة أحلامه، إنهم فى شقتها الخالية، لكن خطة بول تفشل عندما تشرب ليبتيز الشراب وفيه المخدر، فتنتهى الليلة وهى تنام على حِجْره، ومن الناحية البصرية يبدو وضعهما كأنه يحقق رغبة بول، لكن المشكلة الوحيدة أن الفتاة نائمة، وهذا ينتهى بول كما بدأ، وحيدًا.

حالة فيلم "السعادة"

فيلم "السعادة" (١٩٩٨) من إخراج تود سولونديز، وهو صورة لعائلة جوردان التى تسكن الضواحى. وتركز القصة على الوالدين مونا ولينى جوردان، وبناتهما البالغات جوى وهيلين وتريش، وكذلك على الطبيب النفسى بيل مابيلود زوج تريش جوردان، وبيللى وابن تريش، وآندى صديق جوى، وألين المريض النفسى لدى بيل. والفيلم يرى القصة من خلال العلاقات: علاقات الحب، والرغبة، وعلاقات الوالدين ببناتهما، وعلاقات الشقيقات. والفيلم يعكس أيضًا مفارقة مع عنوانه، فالعلاقات تحكمها الأنانية، وعدم التوازن بين المتعة والألم، أو بكلمات أخرى فإن شخصيات الفيلم جميعًا تعانى من العصابية.

وبناء الفيلم يعتمد على مجموعة من النمر، تتراوح بين هدف يستحوذ على إحدى الشخصيات ولامبالاة الشخصية التى يفترض أن تساعدها. وفى النصف الثانى من الفيلم يركز السرد على ثلاثة هواجس جنسية: شهوة جوى وبيل وألين، وفى كل حالة فإن العلاقة تمثل انتهاكًا، إن جوى على علاقة مع سائق أجرة روسى متزوج، وهو طالب لغة إنجليزية فى الفصل الذى تدرس فيه. أما بيل فهو يشتهى جونى، صديق ابنه البالغ أحد عشر عامًا، إنه يقوم بتخدير الصبى واغتصابه. أما ألين فهو مهووس بهيلين، وعندما تستجيب لمكالمته بشكل داعر، فإن الفزع يستولى عليه ليقع بين ذراعى جارته البدينة كريستينا، التى قتلت وشوهت حارس المبنى الذى حاول اغتصابها. إن هذه العلاقات استغلالية فى أفضل أحوالها، وفى حالة اغتصاب الصبى بواسطة الطبيب النفسى المنحرف فإن العلاقة تعبر عن الفسوق. ومن المفارقات أن سولونديز يعالج هذه العلاقات بأكبر قدر من التعاطف.

ولكى يقوم سولونديز بتشكيل هذه القصة اللاخطية فإنه يستخدم فى الأساس تتبع مجرى عدد من العلاقات الجنسية، ونحن لا ندخل إلى هذه العلاقات عندالنقطة ذاتها، وعندما تكون العلاقة أكثر تقليدية، مثل علاقة زواج، أو علاقة بين رجل وامرأة من نفس العمر، فإننا نرى فقط شذرة من هذه العلاقة، والتأكيد على فشلها.

وأداة التشكيل الثانية هى تأمل علاقات أقوى: علاقة الوالد بالابن، والطبيب النفسى بالمريض، والمدرسة بالطالب. وفى كل حالة فإن الشخصية الأقوى تعبر الخط وتقوم باستغلال العلاقة.

وأداة التشكيل الثالثة هى النغمة التى توحى بالمفارقة الساخرة التى تصل أحيانًا إلى درجة الهجاء الساخر، وهذه النغمة تسود فى الشخصيات، والحوار، والبناء السردى.

وعلى الرغم من أننى تناولت فى مكان آخر من الكتاب مسألة "صوت" المخرج، فإنها تحتاج إلى مزيد من التوضيح هنا أيضًا. إن تود سولونديز يُظهر صوتًا مميزًا تمامًا فى "السعادة"(٤). إنه ساخر فيما يخص الشقيقات فأكثرهن تعرضًا للسقوط، جوى هى الشخصية التى تأخذ الزمن الأكبر من الفيلم، أما الشقيقتان الأخريان تريش وهيلين فتبدوان كأن لهما حياة مميزة، فلدى تريش زوج وعائلة، وهيلين جميلة وناجحة فى العمل، لكن ما تحت السطح زوج وعائلة، وهيلين جميلة وناجحة فى العمل، لكن ما تحت السطح زوج منحرف جنسيًا فى حالة تريش، ومجون خطر فى حالة هيلين بما يوحى بالسقوط وليس بالنجاح. وهكذا تتم معالجة كل من تريش وهيلين بمفارقة ساخرة، والوحيدة التى تظهر على نحو واقعى هى جوى، وعلى الرغم من أن لها بدورها لحظات ساخرة، مثل انفصالها عن آندى، أو حديثها مع تريش فى المطبخ حول السعادة، فإن سولونديز يمنحها لحظات من المشاعر العميقة، مثل أغنيتها "السعادة"، وعلاقتها الجنسية مع سائق التاكسى، وكلاهما تتم معاملته بمشاعر حقيقية.

وهذا ينطبق أيضًا على شخصيات الرجال، إن المريض النفسى ألين مبالغ وساخر، أما بيل فعلى الرغم من أن معالجته كطبيب نفسى تحمل مفارقة ساخرة كأب ومهووس جنسيًا تتم بشكل واقعى، وهو ما يوحى بإمكانية وجود المفارقة الساخرة والتعاطف فى نفس السرد. إن المفاجأة والهجاء الساخر هدفن سرديان بالنسبة لسولونديز، وكلاهما يعبران عن صوته فى السرد، إنه يلقى بمزيد من السخرية على الشخصيات التقليدية والسلوك التقليدى، لكن تعاطفه دائم مع الخارجين على هذا الإطار التقليدى،

وهذا التعاطف يتم توليده من سلوك إحدى الشخصيات، أو من ردود أفعال الشخصيات الأخرى تجاه سلوكه.

ويستخدم سولونديز الجنس كعملة متداولة فى العلاقات، وكتعبير عن القوة بما يتيح لنا تقييم سلوك شخصية ما، وذلك يؤكد من ردود فعلنا تجاهها. إنه يصور بيل وآندى باعتبارهما وحوشًا جنسية، ويصور كريستينا وهيلين كنساء مسيطرات على الرجال، وهو بذلك ينزع الأسطورة عن مفهوم الحب الرومانسى، ويعيد العلاقات إلى مستوى الجنس الصرف والاستغلال المنحرف، لكن ذلك لا يقلل رغبة أى من هذه الشخصيات، وإنما يخلق سياقًا أنانيًا يشكل صورة جديدة: الجنس بدون حب، وحب الذات بدلاً من الحب بين اثنين، والإشباع اللحظى بدلاً من الالتزام الدائم فى العلاقة، وتلك هى نقطة النهاية التى يأخذنا إليها سرد سولونديز وصوته.

والكثير من حيوية السرد تأتى من تحولات نغمة الصراعات من السخرية والتعاطف. وعلى الرغم من أن سولونديز يتحاشى التلاعب بسرعة الإيقاع، ويستخدم استراتيجيات مونتاجية كلاسيكية مثل الإيقاع السريع لتوليد الحيوية، فإنه ينتقل من شخصية إلى أخرى، وعلى سبيل المثال عندما تنتهى نمرة لجوى وتريش، فإن نمرة أخرى تبدأ مع بيل وابنه بيللى، وهذا التنافر بين المشاهد يولد إحساسًا بالصراع السردى. وداخل كل مشهد يتولد مستوى آخر من الصراع، ففى المشهد الذى يدور بين تريش وجوى يتركز صراع الشقيقتين على تعاسة جوى، وفى المشهد التالى ينبع الصراع من جهل بيللى الجنسى، وعندما يعاقب نفسه على ذلك فإن أباه بيل يؤكد له أنه سوف يصبح على ما يرام، إن بيل كطبيب نفسى يلعب دور العالم فى الجنس ويُمطر ابنه بالمعلومات، لكننا نعلم أنه منحرف جنسيًا، وأسئلته لابنه تصبح بالنسبة لنا متضمنة لمفارقة ساخرة. وعلى الرغم من أن نقطة التركيز فى حيوية هذه المشاهد هى الحوار، فإن هناك معنى متضمنًا بين السطور بما يرفع مستوى الحوار والصراع.

كما يستخدم سولونديز التناقض بين الخيال والواقع لإضفاء الحيوية على الفيلم، فخيالات ألين الجنسية اللفظية، العدوانية والمنحرفة، تختفى ليحل محلها بحثه فى الهاتف

عن هيلين، وعندما يكتشف فى النهاية أنها جارته يصعق بسبب استجاباتها لانحرافاته، إن نزعتها السادية المازوكية، لكن الواقع شديد الوطأة عليه، وهو لا يستطيع أن يمضى بنجاح فى واقعه مع هيلين وينسحب إلى أحضان كريستينا التى تشكل تهديداً.

كما أن بيل، الطبيب النفسى لألين، له أيضاً خيالاته، مثل السير فى سنترال وهو يحمل بندقية سريعة الطلقات. ولخيالاته العنيفة ضحايا كثيرون ولكن لها بعداً إيجابياً، فعلى الأقل أنه لا يقتل نفسه، وهنا يولد مزيج الخيال والواقع حيوية فى السرد.

وأخيراً فإن أسلوب إم تى فى يضيف الكثير من الحيوية. فى المشهد الافتتاحى نرى جوى وآندى فى مطعم، إنه يعرض عليها الزواج، لكنها ترفض فلا يعطيها هدية الصداقة التى كان ينوى إعطاءها للمرأة التى تحبه، وكل هذا المشهد يتم تقديمه كأنه كوميديا موقف تليفزيونية يتم تصويرها أمام جمهور على الهواء. إن هناك لقطات طويلة، لكن المشهد كله يعبر عن تطور قصة كاملة لعلاقة، بما يذكرنا بمشهد الإفطار فى فيلم "المواطن كين" حيث نرى علاقة امتدت خمس سنوات فى مشهد من خمس دقائق. ونمط إم تى فى ذاك، الذى اتبعه سولونديز فى النصف الأول من الفيلم، ويعطى كل مشهد قوة هائلة، إنه يولد الحيوية التى تتولد عادة من خلال التوحد فى الشخصية الرئيسية فى قصة خطية.

حالة فيلم "الخط الأحمر الرفيع"

فيلم" الخيط الأحمر الرفيع" (١٩٩٨) لتيرانس ماليك فيلم حربى عن معركة جوادالكانال. إن للأفلام الحربية - سواء كانت تركز على معركة، أو حرب، أو فرقة عسكرية - بداية ووسط ونهاية، والنهاية تتناول إذا ما كان الشخصية الرئيسية قد بقى على قيد الحياة، وعادة ما تتنوع نغمة هذه الأفلام، وتتراوح بين النزعة الوطنية فى "يوميات جوادالكانال" (١٩٤٢)، والأفلام المضادة للحرب فى "بطل متأخر جداً" (١٩٧٠)، وأفلام المحيط الهادى عندما كانت الولايات المتحدة تحارب فى فيتنام. وفيلم ماليك الذى

يتناول الحدث بعد خمسة وأربعين عاماً من وقوعه، مختلف تماماً عن الأفلام الحربية، وهو ولا يحتوى على بداية ووسط ونهاية، لأنه يتبنى البناء اللاخطى.

إن ماليك يختار هذا البناء بشكل واعٍ، فإذا كان الفيلم خطياً فإنه كان سيتناول النزول على الجزيرة، والمعركة من أجل احتلالها، ثم الانتصار. وبدلاً من ذلك فإن ماليك يبدأ فيلمه مع الجندى ويت، الذى غاب بدون إذن فى جزيرة أخرى فى المحيط الهادى، حيث اندمج وزملاؤه مع أهل الجزيرة، إنهم يريدون أن يكونوا جزءاً من المجتمع المحلى بدلاً من أن يكونوا جنوداً أمريكيين. وعندما تعيدهم القوات الأمريكية لا تكون لدينا فكرة عن الفترة التى مضت منذ وصولهم إلى جوادالكانال. إن رقيب فرقته، إيد ويلش، يأخذه بالقوة معه، ومن هنا لا يمضى السرد فى خط زمنى ولكن من خلال مجموعة من الأحداث: الإنزال على الجزيرة، والصدام الأول مع العدو، والنضال للاستيلاء على دشمة عالية تطل على مكان تواجد الجنود الأمريكيين، ثم مغادرة أرض المعركة، والاستيلاء على قرية محلية احتلها اليابانيون، وفرقة عسكرية يضحى الجندى ويت بحياته لإنقاذها. لكن هذه الأحداث تركز على الأفكار الداخلية لمجموعة من الجنود فى الفرقة، وعلى تصرفاتهم. إن الأفكار الداخلية لهم تخلق عوالم خاصة بهذه الشخصيات، وبدلاً من التعامل مع المعركة ورفقة الجنود خلالها، فإن أفكارهم الداخلية تشظى الإحساس بوحدة الفرقة، التى تصبح مجموعة من الأفراد لكل منهم أهدافه المختلفة.

إن الكولونيل جوردون تول قائد الفرقة مهتم فقط بالظلم الذى وقع عليه بسبب ترقية من هم أصغر منه، والمعركة بالنسبة له هى فرصة ضمان الترقية التى تأخرت طويلاً. أما الكابتن ستاروس، التابع مباشرة للكولونيل، فهو مختلف عنه تماماً، فإحساس الذنب ومسئوليته تجاه رجاله وسلامتهم يستوليان عليه. والكابتن جاف لا يشغل باله أى شىء سوى القيام بالعمل المفروض أن ينجزه، وهو شجاع إلى درجة التهور. وفى مستوى الجنود هنا الرقيب ويلش، المسئول مباشرة عن جنود الفرقة، إنه لن يؤمن بنزعة البقاء على قيد الحياة، ويتسم بالسخرية المريرة، لقد خاب أمله فى قادته لذلك فإنه يعمل على مساعدة رجاله فى التعامل مع خطر العدو وخطر تسلسل القيادة، إنه يريد البقاء على قيد الحياة، ويريد أن يبقى رجاله على قيد الحياة.

ويركز الفيلم على ثلاثة جنود فى الفرقة، الجندى ويت الذى رأيناه فى افتتاحية الفيلم والذى سوف يموت عند نهايته، إنه مهتم بمكانه فى العالم، ويشعر بانتمائه لزيه العسكرى، وأنه مسئول عن رفاقه الجنود، وعن عائلته فى الوطن، وعن سكان الجزيرة الأصليين، إن هذا إنسان يريد أن يحدد مكانه فى الكون. والجندى الثانى هو العريف فايف، إنه لا يرى إلا الموت فى الكون، وهو خائف ويستحوذ عليه معنى الموت. أما الجندى جاك بيل فلا يفكر إلا فى بيته فى الوطن، خاصة زوجته، إنه يشتاق إليها، ويغوص فى ذكريات زواجه الحديث، وقد غمرته ذكريات حيوية رغباتها الجنسية، ولسوء الحظ فإن زوجته لا تشاركه هذه المشاعر، ففى جزء لاحق من السرد سوف يتلقى خطاباً منها تخبره أنها سوف تتركه من أجل رجل آخر، رجل لا يزال موجوداً فى الولايات المتحدة.

كل من هؤلاء الرجال يقوم بدور المعلق، ويعبر عن أفكاره الداخلية، ووجهات النظر المتعددة تلك تدفع تجربة الفيلم إلى مستوى التجربة اللاخطية المتقطعة. بالإضافة إلى البناء المكون من فقرات أو نمر، لذلك يكتسب الفيلم نغمة قصيدة انطباعية وليس فيلماً يناقش موقفاً معيناً أو معركة محددة أو حرباً بعينها.

ومن أجل تشكيل الفيلم يطرح ماليك سلسلة من العلاقات، وبالتركيز عليها فإنه يكسر جغرافية مكان الأحداث، وتطور التعاقب الزمنى لمعركة محددة خلال الحرب العالمية الثانية. إن الجندى ويت ينتمى للإنسانية بشكل عام. وهو ينتمى لأهل الجزيرة كما ينتمى لهم كبشر، كجزء من الإنسانية، بل إنه ينتمى للعدو الذى سوف يقتله فى النهاية. ومن ناحية أخرى فإن الجندى بيل ينتمى إلى بيته أكثر من انتمائه لرفاقه الجنود أو لوجوه على الجزيرة. ولا يكتشف ماليك فقط علاقات الجنود الأمريكيين، فعندما يتم أسر جنود من العدو فإنهم يعبرون عن ألم لا يحتمل لأنهم فقدوا رفاقهم، وهذا المشهد على نحو خاص يضفى الإنسانية على العدو، كما أن مشهد مصرع ويت سوف يضفى الإنسانية عليه وعلى العدو أيضاً، إن الجنود بالنسبة لماليك بشر ليسوا جنوداً أو آلات حرب، الجميع عند ماليك: الأمريكيين والعدو وأهل الجزيرة، بشر.

لكن البشر ليسوا إلا جزءًا من الطبيعة والنظام الطبيعى، لذلك فإن الطبيعة فى الفيلم – سواء كانت طيورًا أو خفافيش أو حقولاً أو أشجارًا تلعب دورًا دائمًا ومسيطرًا، فالطبيعة سوف تبقى بصرف النظر عما يفعله الإنسان فى أخيه الإنسان، وهذا هو صوت تيرانس ماليك، والعلاقات هى الوسيلة إلى هذا التأمل، ونمط الفيلم الحربى هو الذى استخدمه لاستكشاف هذه الأفكار حول الإنسان والطبيعة.

ويمكن لصوت المخرج أن يكون مرتبطًا بالنمط الفيلمى، لكن المخرجين يتصادمون مع توقعات المتفرج من النمط، من أجل توضيح أصواتهم والتأكيد عليها. وعلى سبيل المثال فإن الأخوين كوين يستخدمان الهجاء الساخر لتقويض الواقعية المتوقعة فى القصة البوليسية لفيلم "فارجو" (١٩٩٦)، ويستخدم مارتين سكورسيزى الواقعية الزائدة والقاتمة لكى يقوض النزعة البطولية فى الأفلام التى تتناول عالم الرياضة كما فعل فى "الثور الهائج" (١٩٩٠). وتميل الأفلام الحربية إلى الواقعية، على الرغم من أن أنييسكا هولاند استخدمت الهجاء الساخر فى فيلم "أوربا، أوربا" (١٩٩٠) حيث يتحقق كابوس طفولى. وفى فيلم "تعال لترى" (١٩٨٥) أخذ إيليم كليموف وجهة نظر فتى مراهق عن الحرب، لكنه خلق أيضًا كابوسًا مروعًا. لكن تيرانس ماليك يرى الحرب على نحو مختلف، بشكل أكثر فلسفية، والنغمة التى يختارها نغمة شاعرية مؤثرة، لكنها ليست وطنية أو حماسية أبدًا. إن ماليك مهتم بأمور الحياة والموت، وأسئلة الصداقة والحب، وهو مهتم أيضًا بمكان الإنسان فى العالم الطبيعى، لذلك فإنه لا يرى معركة جوادالكانال بشكل سياسى او عسكرى أو اقتصادى، وهكذا جاء الفيلم تأملاً متمهلاً فى السلوك الإنسانى، وأيضًا فى السلوك الإنسانى خلال أحداث غير طبيعية مثل الحرب. وإذا كان هناك من يمثل دور الخصم هنا، فهذا أيضًا أمر فلسفى– ما هو الموت؟ ما هى الحياة؟ ما هو معنى أن تساعد الآخر أو تتعاطف معه؟ إن هذه الأسئلة تستغرق السرد، وتؤثر على التصرفات بشكل عام. إنه فيلم حربى، لكن ماليك جعله أكثر فيلم غير عادى فى هذا النمط، جعله تأملاً بدلاً من أن يكون ميلودراما، وهذا هو صوت ماليك المتفرد فى "الخط الرفيع الأحمر".

ولقد دعم ماليك هذا الصوت بتغيير التوازن بين الحبكة والشخصيات، ففى الفيلم الحربى تسيطر الحبكة عادة، وعلى سبيل المثال فإن على الفرقة العسكرية أن تعثر على الجندى رايان فى "إنقاذ الجندى رايان" (١٩٩٧)، ومثل الهجوم على تل النملة فى فيلم "طرق المجد" (١٩٥٧)، ومثل محاولة الهروب فى مجارى وارسو فى فيلم "كانال" (١٩٥٧). إن هذا لا يعنى عدم أهمية الشخصيات فى الفيلم الحربى، لكن فيلم "الخط الأحمر الرفيع" يمثل استثناء، فماليك يرفع مستوى الشخصيات ويقلل من أهمية الحبكة. ففى مشهد الاستيلاء على الدشمة يصبح الأهم هو العلاقات بين الكابتن ستاروس والكولونيل تول، فالأخير سوف يضحى بأية علاقة من أجل تحقيق طموحه، وعدم رغبته فى تزويد الفرقة المهاجمة بالماء يؤكد عدم اهتمامه بالآخرين، أما الكابتن فهو يرفض إرسال رجاله إلى الموقعة، إنه يهتم بهم تمامًا. وفى كل من هاتين الحالتين، تؤكد المشاهد على طبيعة كل شخصية، وليس بتطور المعركة.

إن هذا ما يحدث أيضًا فى الهجوم على القرية، فبدلاً من عرض تفاصيل الهجوم، يركز ماليك على تفاصيل الهجوم، وعلى مشاعر الأسرى من اليابانيين، ألمهم، وإحساسهم بفقدان رفاقهم الذين ماتوا، وخوفهم بشأن مصيرهم. إن ماليك لا يجعل من العدو شيطانًا، إنه يضفى عليه الإنسانية، وبذلك فإنه يقوض مشاعر الانتصار لدى الشخصيات الرئيسية. وبالإضافة على تغيير التوازن بين مستويات الحبكة والشخصيات، فإن ماليك يستخدم التفاصيل السردية التى تدعم صوته فى التأكيد على الحالتين المتناقضتين تمامًا: الحياة والموت. إن الحركة بين الأعشاب الطويلة تعطى إحساسًا واعيًا بأن المرء قد يكون حيًا فى لحظة، وميتًا فى اللحظة التالية، إن الجنود الأحياء يمرون بالموتى أو بأشلائهم. كذلك مشهد التحرك وسط الضباب، فهناك إحساس بخطر قد يجلب الموت. وفى مشهد المعركة من أجل الاستيلاء على الدشمة، يقع الرقيب كيك على قنبلة يدوية تنفجر عن طريق الخطأ، إن ماليك يتأمل موته، كما سوف يتأمل موت الجندى ويت، الذى مات ينقذ فرقته، لكن ماليك هنا يبتعد عن لحظة الموت ليقترب من اللحظات العزيزة عليه: الطبيعة، أهل الجزيرة، وحياة الحيوانات فى الجزيرة، فتلك العناصر تحيا بينما هو يموت.

وفى هذا المشهد الأخير نرى تيمة تتكرر كثيراً فى الفيلم: نظام الطبيعة، فعلى الرغم من أن هناك أفلاماً حربية تحتفى بالتكنولوجيا وتهتم بها، مثل "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧) و"نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، فإن سرد ماليك يبدو على العكس تماماً، إنه يهتم بالبيئة وليس بالنزعة الوطنية أو التكنولوجية، وليس من الغريب أنه ينهى بثلاث لقطات للطبيعة وليس للشخصيات أو الآلات.

كما يستخدم ماليك أيضًا التعليق لكى يجسد اهتماماته الفلسفية: "من الذى يقتلنا، يسرق منا الحياة والضوء؟"، "هل الظلام بداخلك أيضًا؟"، "أنتم مثل أبنائى، أبناء الأعزاء، سوف أحملكم أينما أذهب"، "الحرب تحول البشر إلى كلاب، إنها تسمم الروح"، تلك كلمات يقولها العديد من الشخصيات فى بحثها عن المعنى، إنها كلمات شخصية وشعرية معًا، وتلك هى القضايا العميقة التى يربطها ماليك بالحرب.

ومعالجة ماليك اللاخطية تعنى تخليه عن القوة الطبيعية التى تمنحها الحبكة والشخصيات الرئيسية: الاندماج، وكان عليه أن يجد وسائل أخرى لإضفاء الحيوية على السرد، وكانت الاستراتيجية الأولى التى استخدمها هى التضاد بين المشاهد فكما ذكرنا، سابقًا فإن المشاهد ليست مرتبة طبقًا لتطور خطى صاعد، وعلى الرغم من أنها بشكل عام تتبع الخط الزمنى للغزو، فإن مشاهد الفيلم لا تمضى على نحو أية ذروة، وفى الحقيقة أن تركيز الفيلم يتنوع بين الألم والفقدان من جانب العدو عند الاستيلاء على القرية، إلى الأهداف المضادة للكابتن والكولونيل عندما يواجهان تحدى الاستيلاء على التل الذى تقع فيه دشمة العدو، وهذا التضاد يكون فى بعض الأحيان كبيراً حتى أن المتفرج يواجه أحيانًا ما هو غير متوقع.

كما يعتمد ماليك - بشكل أكثر تقليدية لكنه أيضًا أكثر تأثيراً على الكاميرا المتحركة، خاصة فى حركة القوات خلال الضباب، والتقدم خلال الحقول المزروعة بنباتات شديدة الطول، والهجوم على الدشمة وعلى القرية. فالحركة الذاتية تضعنا مع الجندى العريف فايف فى تقدمه، بما يثيره ذلك من توقع وقلق. وبقدر الإمكان فإن إيقاع الحركة يحاكى الحركة البشرية، بما يؤدى إلى التوحد مع مستوى الإحساس الذى يشعر به الجندى فى كل حالة.

ويعتمد ماليك أيضاً على اللقطات القريبة للتأكيد على العاطفة الحيوية فى مشاهد محددة. عن الرقيب ويلش يتحدث إلى رجاله، سواء كان الأمر يتعلق بالانتماء للجماعة، أو حمل المورفين إلى رجل يحتضر على أرض المعركة، وفى كل الحالات نراه فى لقطات قريبة. وكذلك الجندى بيل، الذى يفكر دائمًا فى زوجته وبيته، وعند ظهور الفلاش باك فإن المشهد يحتوى على الحركة بالإضافة إلى التكوين بعيداً عن البؤرة، وكأن الجندى يحاول جاهداً الحفاظ على ذكرياته بقدر ما يحاول الحلم بالتواصل مع زوجته، فاللقطات القريبة تؤكد على رغبته فى التوقف عند هذه الذكرى وتلك الرغبة. وأخيراً فإن ماليك يستخدم القطع إلى خارج الكادر لكى يذكرنا بأن هناك عالمًا وراء أرض المعركة، عالمًا فيه عائلات وأطفال، عالم لا توجد فيه الطبيعة فقط، بل إنها تسود، ومرة بعد أخرى يقطع ماليك إلى صور هذا العالم الطبيعى، الذى يمثل السياق بالنسبة لقصة هؤلاء الجنود.

حالة فيلم "ماجنوليا"

فيلم "ماجنوليا" (١٩٩٩) من إخراج بول توماس أندرسون يمثل دراما لاخطية، لكنه مثل بقية أفلام أندرسون الأخرى فيلم عن صناعة الأفلام (وهى واقع تم تأليفه)، أو وسائل الإعلام بشكل عام. وفى حالة "ماجنوليا" فإن المقدمة من تتألف من تعليق، فهناك معلق يشعر بالتشكيل يصف بالتفصيل ثلاث مصادفات مهمة حدثت فى الماضى، وكل منها تدور حول "كيف حدثت" وليس "من قام بها". وكل حدث منها ينتهى بالموت: الأول بالقتل، والثانى نتيجة حادث، والثالث انتحار. ثم يمضى أندرسون إلى التساؤل، وكما تثبت الحادثة الأخيرة أنها كانت أمرًا آخر: قتل وليس انتحاراً. وكل حدث يمثل لغزاً يتم تفكيكه ليتغير انطباعنا الأول عنه. كما تتضمن المقدمة أن وسائل الإعلام تخلق أوهامًا، وأننا نحن المتفرجين يجب أن نتشكك فى هذا الواقع الذى تم تأليفه وخلقه. إن القصص تروى فى وسائل الإعلام لكن يتم ترتيب أحداثها حتى يتغير تأثيرها ومعناها. ويستخدم أندرسون الإيقاع، وتفاصيل اللقطات القريبة، لكى يجعل معايشة

الثلاث قصص معايشة مثيرة، إنها تتركنا حائرين، وليس لدينا وقت كافٍ لنستوعب المعلومات البصرية والسمعية ونفهمها.

وباستخدام الإحساس ذاته بالإيقاع الديناميكى يبدأ فى القصص الثلاث التى تشكل السرد، إنها قصة ثمانية أشخاص سوف يشتركون فى القصص الثلاث، ومن خلال المصادفة سوف ترتبط كل قصة بالقصتين الأخريين. القصة الأولى عن عائلة بارتريدج، الابن جاك أصبح الآن الظاهرة الإعلامية المعروف باسم فرانك ماكى، وهو صوت الرجال الذين يريدون أن يكونوا عدوانيين تجاه النساء، لكن عدوانيته تكاد أن تصل إلى درجة الاغتصاب بالبعيد قيد أنملة عن أن يشكل جريمة، وبرنامجه اسم على مسمى، "اخدع ودمر"، إن جاك اغترب عن أبيه إيرل، الذى يحتضر الآن، وقبل أن يموت يريد أن يلتقى مع ابنه الذى هجره عندما اكتشف أن أم جاك تموت بسبب السرطان، وزوجة إيرل الجديدة ليندا، التى تزوجه بسبب ماله، تشعر الآن بالانهيار لأن الرجل الذى أحبته يموت، واستولى عليها الشعور بأنها سوف تفقده.

أما القصة الثانية فهى قصة جيمى جيتور، مذيع برنامج المسابقات التليفزيونى، إنه مشهور جداً على المستوى المهنى، لكنه على المستوى الشخصى يحتضر بسبب السرطان، ويريد لقاء ابنته كلوديا، التى تحولت إلى إدمان الكوكايين والجنس، وتكره أبيها لأنه تحرش بها جنسيًا عندما كانت مخمورة. إن جيم ضابط شرطة جاد فى عمله، ويتم استدعاؤه إلى شقة كلوديا لأن هناك شكوى من ضجيج جهاز الاستريو الخاص بها، لكنه بدلاً من أن يوجه إليها الاتهام يقع فى حبها، وتنقذها علاقتهما من تدمير الذات الذى كانت تمضى فيه.

والقصة الثالثة عن دونى، الطفل النجم الذى اشتهر فى برنامج مسابقات، والآن كبر وأصبح يعانى من الدمار بسبب اشتراكه فى هذه البرامج، كما أن حياته العاطفية أقل نجاحًا، ويجد الحل لمشكلاته فى سرقة المال من صاحب العمل لكن الأمر ليس كذلك. وتتوازى هذه القصة مع قصة ستانلى، الطفل النجم الآن فى برنامج جيمى جيتور، إنه كثير العالم حتى أن رفيقيه الطفلين يعتمدان عليه، لكن ما يدفع ستانلى للفوز هو

أبوه القاسى، وعندما يريد ستانلى أن يذهب إلى الحمام لا يتعاطف أحد معه فى البرنامج، وعندما يتبول أخيراً فى سرواله ينفجر فيه أبوه. إن ستانلى يرفض أن "يلعب" دور العبقرى سواء للتليفزيون أو لأبيه، إنه يريد أن يعامل كما هو، كطفل.

وترتبط هذه القصص جميعًا لأن أيرل بارتريدج يملك برنامج المسابقات التليفزيونى، وهذا البرنامج هو مسرح القصتين الأخريين. وبالإضافة إلى ذلك فإن جيم فى القصة الثانية ينقذ دونى من أن يكون لصًا فى القصة الثالثة. وأفضل طريقة لوضع إطار لهذه القصص هى تأمل شخصياتها باعتبارها شخصيات فى أزمة. إن أندرسون فى الجزء الأكبر من الفيلم يعالج هذه القصص بشكل واقعى، والمسار الدرامى للقصص يقود الشخصيات إلى أن تساعد بعضها البعض. إن جيم وكلوديا يساعد كل منهما الآخر، وجيم يساعد دونى على أن يعيد ما سرقه. ومن المصادفات المهمة أن كل قصة تحدث فى المراحل الأخيرة من أحداثها، فأندرسون يدخل الأحداث عند أدنى نقطة من يأس جاك، وكلوديا، وجيمى، ودونى، وعند هذه اللحظة، وخلال عاصفة عاتية، تمطر السماء ضفادع من السماء... وهو ما يثير صدمة، ويعطى انطباعًا سيرياليًا، على الرغم من أن أندرسون يتعامل مع العاصفة على نحو واقعى، وبعد ذلك الحادث يتصالح المتخاصمون ويبدأ الأمل. إن ستانلى يخبر أباه انه يريد أن يعامل كطفل، وجاك (فران) يبكى من أجل أبيه، وجيم يساعد دونى على إرجاع المال المسروق، وينتهى الفيلم مع كلوديا وهى تبدأ ابتسامة. إن كل ذلك إشارات إلى الأمل بالنسبة لشخصيات يائسة... والعاصفة مع مقدمة الفيلم تحول "ماجنوليا" من الميلودراما إلى أن تكون حدوتة أخلاقية(٥). وأداة التشكيل الرئيسية التى يستخدمها أندرسون هى مفهوم تداخل القصص الثلاث. وكما فى القصص التى تروى فى المقدمة، فإن أية قصة يمكن أن تنتهى بالموت. ففى القصة الأولى سوف يموت إيرل بارتريدج، ربما دون أن يسامحه ابنه على هجره له. وفى الثانية سوف يموت جيمى بسبب السرطان، لكن ابنته كلوديا قد تموت أيضًا فى ضوء تدميرها لذاتها. وفى القصة الثالثة تكون كرامة الشخصية هى المعرضة للتدمير، إن كلاً من دونى وستانلى يتم تدميرهما بالاعتماد على الشهرة التليفزيونية التى حصلا عليها. وفى كل من هذه القصص يأتى تدخل إلهى على نحو ما، من خلال التعاطف العميق، لكى ينقذ الشخصية من المصير الذى يبدو محتومًا.

وأداة التشكيل الثانية هى حالة اليأس المشترك بين العديد من هذه الشخصيات، حتى فرانك ماكى، الذى كان جاك بارتريدج فى حياته السابقة، يبدو كأنه يدافع عن نفسه من خلال نزعته الهجومية فى برنامجه، وسوف نكتشف أنه لم ينس أبداً الجرح الذى تسبب فيه أبوه الذى هجره، إنه يتحدث عن رعاية أمه المريضة، لكن أباه أساء معاملته بدرجة ليست أقل من المعاملة السيئة التى عانت منها كلوديا على يد أبيها. ودونى يشتاق إلى الماضى القديم المفقود بقدر ما يشتاق إلى الجرسون ذى العضلات، وستانلى حزين على طفولته المفقودة، وإيرل حزين بسبب خطاياه القديمة، خاصة هجرانه لزوجته التى ماتت بالسرطان، تلك المرأة التى أحبها بعمق.

وأداة التشكيل الثالثة هى وجود وسائل الإعلام فى كل هذه القصص، ووجودها يتيح لقاء بين ما هو خاص وما هو عام فى حياة كل شخصية. فى القصة الأولى يمثل إيرل نجاحًا جماهيريًا، لأنه يملك برامج تليفزيونية ناجحة، لكنه فاشل كزوج وأب فى حياته الخاصة. وابنه جاك (فرانك) نجم إعلامى، رجل مثالى فى عيون الرجال، لكنه فى حياته الخاصة صبى خائف من مشاعره العميقة. وفى القصة الثانية جيرى هو أقدم مقدمى برامج المسابقات التليفزيونية؟، وهو نجم فى حياته العامة، لكنه فى حياته الخاصة أب فاشل وزوج فاشل. وفى القصة الثالثة فإن ستانلى هو أذكى طفل متسابق فى برنامج جيمى جيتور، لكنه فى حياته الخاصة صبى صغير يريد أن يخرج ويلعب، يريد أن يكون صبيًا لا نجمًا، الدور الذى يحتاج أبوه أن يكونه.

فى الجزء الأكبر من الفيلم يعالج أندرسون هذه القصص على نحو واقعى كما نتوقع فى الميلودراما، لذلك فإننا ندمج عاطفيًا مع الشخصيات، فكأن ذلك يحدد "صوت" المخرج كأداة لتشكيل الفيلم[٦]. ومن ناحية أخرى فإن أندرسون يستخدم المقدمة مع التدخل السردى لانهمار الضفادع فى جزء لاحق من الفيلم لكى يعطى مستوى من الواقعية المصنوعة فى السرد. إن التعليق يتضمن الشك فى المصادفات وفى التلاعب بما نتصور أننا نراه (إننا نرى بناء، حدوتة ذات هدف، فيلمًا)،

وبأن صوت أندرسون هو الذى يملك السلطة المطلقة. وبالإيحاء بأن صانع الفيلم يمكن أن يبنى الإدراك ويغيره، فإن أندرسون يحذرنا من سلطته على الفيلم، وبالتالى فإن ما سوف نراه ليس إلا بناء حتى لو كان بناء قويًا. والتنافر بين المقدمة ، وانهمار الموضوع، وقصص الثمانى شخصيات، يسمح لنا بالاندماج مع القصص لكننا نتذكر أيضًا أننا نشاهد فيلمًا، ومصادفات متعمدة. بهذه الطريقة فإن أندرسون يتيح لنا تجربة سردية سينمائية قوية بالإضافة إلى صوته، الذى يحذرنا من أن ما نراه ليس إلا فيلمًا ككل الأفلام.

وتأتى الحيوية فى الفيلم من المصادر الكلاسيكية، خاصة الإيقاع. إن أندرسون يستخدم الإيقاع ويفرط فيه أحيانًا، مثلما فعل فى المقدمة. والقطع شديد السرعة حتى أننا لا نلاحق مصادفات القصص الثلاث، وهذا الإحساس اللاهث بالإيقاع يستمر حتى يقدم كل الشخصيات، إنه لا يقدمها فقط من خلال القطع المتبادل السريع، ولكن داخل كل قصة يستخدم أيضًا حركة الكاميرا السريعة واللقطة القريبة المكثفة، وهذا هو النمط الذى سوف يتبعه طوال السرد: الحركة، وحركة اللقطة القريبة، والقطع إلى الحركة. وأيًا كان الطابع النفسى فإن الإيقاع يزيد مستوى الحيوية فى تصوير كل من هذه القصص.

وحينما يريد أندرسون أن يقدم نقطة مهمة، فإنه يبقى عند لقطة ليوضح تلك النقطة، فعندما يدرك دونى أنه محاصر فإنه يقول: "لقد انتهى الماضى بالنسبة لنا"، وعندما يتم فضح فرانك بأنه يكذب حول ماضيه (بأنه كان يعتنى بأمه المريضة المحتضرة) فإنه يحملق غاضبًا فى المذيعة التى تحاوره وكشفت ماضيه. إن كل هذه المشاهد تعمل بمفهوم الإبطاء فى الإيقاع على عكس سرعته طوال بقية السرد، وهكذا يوضح أندرسون النقطة التى يريد التأكيد عليها.

كما يخلق أندرسون الحيوية من اقتراب الكاميرا من الشخصيات فى القصص المختلفة. هناك أغنية فى الفيلم تقول: "لن تتوقف الأمور إلا إذا استيقظت"، وهى الأغنية

التى تغنيها جميع الشخصيات، ويقطع أندرسون من شخصية إلى أخرى بينما تمضى الأغنية، وكل منها يكمل ما تغنيه الشخصية الأخرى. إن هذه الحيلة تربط بين الشخصيات، وتوحى بمفهوم أنها ليست إلا ممثلين فى فيلم.

وكما بدأ الفيلم بمقدمة، فإنه ينتهى بخاتمة، وهى حول الاعتراف، حول شخصيات تكشف نفسها وتقول: "فى بعض الأحيان يحتاج الناس إلى أن يتم التسامح معهم".

الهوامش

(١) التوحد، والشخصية الرئيسية التى لها هدف واضح يحدد تصرفاتها، لهما آثارهما على المونتاج، من خلال الاهتمام باللقطة القريبة، ووضع الكاميرا الذاتية، والحركة، والإيقاع. وهذه الاختيارات المونتاجية تخلق تجربة أكثر عاطفية ودرامية. وهذه المعالجة الكلاسيكية للمونتاج لها علاقة ضعيفة مع السرد اللاخطى.

(٢) انظر كين دانسايجر "الكتابة الشاملة للسيناريو"، بوسطن، دار نشر فوكال، ٢٠٠١، الفصل الأول، من أجل تعريف كل من الأدوات السردية.

(٣) المرجع السابق، ص٧٧.

(٤) المرجع السابق، ص١٦١-١٦٣.

(٥) باتريشيا كوبر وكين دانسايجر، "كتابة سيناريو الأفلام القصيرة"، بوسطن، دار نشر فوكال، ١٩٩٩، الفصل الرابع عشر.

(٦) فى الوقت الذى تتحقق فيه العلاقة بين الشخصية والمتفرج، فإن التوحد يحدد صوت المخرج. والعكس هو وضوح صوت المخرج: الابتعاد عن الشخصية، ويفصح البناء عن صوت المخرج.

(٣٢)

خـــاتمــة

يغطى الكتاب نظرية وممارسة المونتاج منذ البداية حتى التسعينيات، والآن نكون قد تجاوزنا نزعة الشك عند رودلف آرنهايم التى عبر عنها عندما قال: إن التغيرات التقنية مثل الصوت لن تضيف شيئًا لتطور السينما الصامتة، فالصوت أصبح إضافة فنية لإمكانيات التجربة السينمائية، وهذا ينطبق أيضًا على الفيديو.

وعلى الرغم من أن السينما والفيديو تقنيتان مختلفتان، فقد بدآ فى الاندماج معًا، لقد أصبحت الآن شاشات عرض الأفلام أصغر، وشاشات التليفزيون أكبر مما كانت عليه، ويتزايد الاتجاه لدى جمهور السينما لمشاهدة الأفلام فى شكل الفيديو. والأفلام التى كانت تصور ويتم مونتاجها بالسليولويد يتم تصويرها ومونتاجها الآن بالفيديو. والبرامج التليفزيونية التى كان يتم تصويرها باستخدام ثلاث كاميرات فى وقت واحد يتم تصويرها الآن بالفيديو باستخدام تقنيات سينمائية بالكاميرا الواحدة، ويتم مونتاجها على شرائط مغناطيسية لكن يجب أن تبدو ذات مظهر سينمائى. وأساليب المونتاج سواء للأفلام والبرامج التليفزيونية أصبحت متقاربة ومتشابهة ويصعب التفريق بينها.

هناك الكثير من الاختلاف اليوم عن أيام الفريد هيتشكوك، فالتأكيد الآن على التكنولوجيا: الصوت، والصورة، والمؤثرات الخاصة، التى تركز على خلق الأحاسيس. وعلى أحد المستويات فإن الإحساس بالصوت والصورة هو ما يدور حوله المونتاج.

وبسبب سلطة المونتاج وقوته، فإنه بدون بعد أخلاقى يمكن أن يؤدى إلى استجابات معقدة فى السينما، وتلك هى النقطة الخطيرة التى نجد أنفسنا عندها اليوم، وبمعنى ما فإنها تضع كل البراعة الفنية التى اكتشفناها - فى قوة السينما والتليفزيون - فى فراغ روحى.

وعندما صنع إيزنشتين وويلز وبونويل أعمالهم، فقد كانوا يهدفون إلى تحريك عقول ومشاعر المتفرج ،لقد استخدموا المونتاج بطريقة تتلاعب بالمادة الفيلمية وبالمتفرج، ومع ذلك كان لأفلامهم أساس أخلاقى، لقد استخدموا قدراتهم الإبداعية فى عالم من الاختيارات الأخلاقية. والفيديو الموسيقى - وهو ذروة الأحاسيس - يشجع الإحساس من خلال إشارات لسياق محدد، لكنه يبدو بلا أهداف أخلاقية تتعدى إثارة الحواس من خلال الصوت والصورة.

لقد كان عصر إيزنشتين وويلز وبونويل صعباً مثل العصر الحاضر، لكنهم حاولوا ونجحوا فى خلق أعمال تخاطبنا بحيوية حول الأخلاقيات كما تتحدث إلينا حول الجماليات، وهو ما ينطبق على تروفو وأنطونيونى وكيروساوا.

وعندما أنظر إلى السينما الآن، فإننى أرى قمة الإنجاز التقنى فى أفلام مثل "المدمر٢"، إننى أشعر بالتسلية والترفيه، لكن ليس هناك ما يثير بداخلى تأمل أخلاقيات العنف أو التكنولوجيا أو العلاقات، فأحاسيس الأذن والعين هى كل شىء، فهل هى فعلاً كل شىء؟ يبدو ذلك، لقد حل عصر ما بعد الحداثة.

وهنا يكمن التحدى. لقد تعلمنا الكثير "من" و"حول" أعظم فن فى القرن العشرين، فكيف نريد أن نستخدم هذه المعرفة؟

ثبت بالمصطلحات

A-B rolls	عملية تستخدم لخلق المؤثرات البصرية مثل المزج فى الشريط السينمائى والفيديو. تستخدم بكرتان بالتبادل، البكرة (أ) تحتوى على اللقطة الأولى، والبكرة (ب) على الثانية، وتتراكب اللقطتان خلال فترة المزج.
Academy leader	جزء من شريط الفيلم يسبق الصورة الأولى أو الصوت الأول، ويحتوى على علامات للتأكد من التزامن بين الصورة والصوت، كما يحتوى على عداد تنازلى يستخدم فى المعمل لإنجاز النسخة التى تجمع بين الصورة والصوت.
Analog	تماثلى، شكل من أشكال الإشارة الإلكترونية، مؤلف من مستويات فولت (جهد كهربائى) مختلفة. وهى أقل فى جودتها من الإشارة الرقمية.
Anemographic	صورة مضغوطة من الجانبين، لذلك يقل التناسب بين العرض إلى الطول.
Answer print	أول نسخة تخرج من المعمل للفيلم النهائى.
Aspect ratio	تناسب العرض إلى الطول فى الصورة. فى التليفزيون والفيلم مقاس ١٦ مم يكون التناسب ١,٣٣:١، وفى الشاشة العريضة يكون ١,٨٥:١، وفى الشاشة العريضة مقاس ٧٠مم يكون ٢,٢:١، وفى مقاس ٣٥مم يكون ٢,٣٥:١.

Assembly	نسخة العمل، النسخة الخشنة، تجميع اللقطات فى ترتيب مبدئى طبقاً للسيناريو.
Asynchronous	الصوت غير متزامن أو غير متطابق مع الصورة المعروضة على الشاشة.
Automatic dialogue replacement (ADR)	عملية تسجيل حوار جديد. إذا كان تسجيل الحوار الأصلى قد التقط الكثير من الضجيج المحيط بمكان التصوير (مرور طائرة عابرة مثلاً)، فيتم إعادة تسجيل الحوار فى الأستوديو فى ظروف ممكن التحكم فيها.
Back lighting	الضوء الساقط من خلف الموضوع الذى يتم تصويره وفى اتجاه الكاميرا، ويستخدم لتخفيف الظلال على الموضوع.
Back projection	عرض صورة أو فيلم أو برنامج تليفزيونى خلف شاشة شفافة لكى يظهر من السطح الأمامى للشاشة.
Base	بالنسبة للسينما أو شريط الفيديو، هو الشريط المرن الذى تُفرد عليه مادة المستحلب الضوئى أو طبقة المادة المغناطيسية.
Batch number	رقم يحدد كمية المنتج الذى تم تصنيعه فى عملية واحدة وله صفات واحدة متسقة، ويستخدم فى تحديد الفيلم الخام.
Beta cam	الاسم التجارى لدى شركة سونى لمسجل الفيديو القابل للإذاعة، ويستخدم شريطاً عرضه نصف بوصة، يتضمن تراكات متصلة لدرجة الإضاءة ودرجات الألوان. والتسجيل ذو السرعات العالية يحقق صورة ذات جودة عالية على شريط الفيديو.
Beta format	الشريط المستخدم فى نظام بيتا كام.

Bios	فى التسجيل الصوتى، يكون إشارة فوق صوتية يتم إرسالها إلى الرأس (الهيد) التى تقوم بالتسجيل، لتقليل تشوه الصوت.
Bidirectional microphone	ميكروفون له نفس الحساسية للأصوات القادمة من أمامه أو خلفه.
Bridging shot	لقطة تستخدم لتغطية قفزة فى الزمان أو انقطاع فى الاستمرارية.
Broadcasting standard	فى مجال الفيديو، هو أعلى جودة فى التسجيل والاستماع، وهو الفيديو الذى يفى بالمتطلبات الصارمة لمحطات البث.
Burn-in	إضافة تايم كود رقمى إلى تسجيل شريط الفيديو.
Butt splice	لحام فى شريط الفيلم أو الفيديو لا يتراكب فيه نهايتا جزأيه.
Camera angle	زاوية الرؤية الناتجة عن مكان الكاميرا تجاه الموضوع الذى تصوره، وهذه الزاوية تصنع تكويناً له خصائص محددة.
Cement	مذيب للسليولوز يستخدم لوصل أجزاء الفيلم.
Character generator	أداة تستخدم لإظهار إشارات مطلوبة لتكوين أرقام وحروف على أنبوبة أشعة الكاثود. وهذه الأرقام تستخدم لخلق تايم كود لتحديد أماكن المونتاج، ولعرض الحروف أو الرسوم المستخدمة فى العناوين.
Cheat shot	لقطة يتم فيها حذف جزء من الموضوع أو الحدث لتجعل الصورة تبدو بشكل مختلف عما كانت عليه، وهى تستخدم فى مشاهد الأكشن لخلق الإيهام بالخطر أو بوقوع كارثة.
Chrome key	أداة إلكترونية لصنع الخدع من خلال الجمع بين صورتين فيديو أو أكثر إلى شكل مركب يمكن أن يبدو كما لو كان حقيقياً.

Cinema-Scope	نظام سينمائى للشاشة العريضة باستخدام عدسة تغير الأبعاد وتضغط الصورة وتفكها، وتصنع أبعاداً للشاشة بين ٢:١ و٢,٥:١.
Cinema verity	سينما الحقيقة، انظر direct cinema.
Clapboard	الكلاكيت، لوحة ذات ذراع مركبة على مفصلة تستخدم تحديد التزامن الصحيح بين الصورة والصوت فى بداية ونهاية اللقطة وهى تصنع صوتًا حاداً يمكن مطابقته مع صورة ذراع الكلاكيت وهى تنطبق.
Clean edit list	قائمة مبدئية بالمونتاج المطلوب لتصحيح أخطاء التسجيل أو أجزاء اللقطات الزائدة، وتستخدم لتحضير المونتاج النهائى.
Click track	تراك سبق تسجيله يحتوى على صوت طقطقات بينها فترات زمنية محددة، ويستخدم للدوبلاج الموسيقى فى توقيت دقيق. وهذا التراك يتم صنعه فى العادة بعد اتخاذ كل قرارات مونتاج الصورة.
Close-up	لقطة قريبة لرأس وكتفى شخص. واللقطة القريبة جداً يمكن أن تتضمن جزءاً من الوجه أو اليد على سبيل المثال.
Commentary	التعليق، انظر: narration.
Control track	فى شريط الفيديو، التراك المستخدم لمعلومات التزامن.
Credits	العناوين فى بداية أو نهاية الفيلم او المنتج التليفزيونى، ويحتوى على قائمة بفريق العمل والمنظمات صاحبة العلاقة بالعمل.
Creeping sync.	فى التسجيل السينمائى، خطأ مستمر ومتزايد فى التزامن وشريط الصوت، وهناك خطوات تتخذ لتصحيح هذا الخطأ.

Cross-cut	المونتاج المتقاطع أو المتوازى، الجمع بين لقطات من مشهدين أو أكثر، بما يتضمن علاقة بين هذه المشاهد.
Crystal sync.	طريقة فى تزامن مسجل شريط مغناطيسى للصوت وكاميرا لالتقاط الصورة.
Cut	قطع، تغيير من لقطة إلى أخرى.
Cutaway	القطع إلى خارج السياق، ويعرف أيضًا باللقطة الدخيلة. لقطة تقطع أو تربط بين الحدث الرئيسى فى الحدث.
Cutter	المونتير.
Cutting print	نسخة العمل، النسخة الموحية التى يعمل عليها المونتير فى مرحلة المونتاج. بمجرد الانتهاء منها تستخدم النسخة لمونتاج النسخة السالبة تمهيداً لطبع الفيلم.
Dailies أو Rushes	النسخ الأولى من اللقطات أو شرائط الصوت بعد تسجيلها مباشرة، يراها المخرج والمونتير للتأكد من جودتها.
Depth of field	عمق المجال، المسافة بين أقرب وأبعد نقطة عن الكاميرا تكون فيها صور الأشياء واضحة.
Digital	رقمى، نظام إلكترونى للإشارات يتألف من تنوع فى الجهد الكهربى بطريقة جهد أو لا جهد. والمعلومات المنسوخة بهذه الطريقة يمكن نسخها عدة مرات دون أن تفقد جودتها.
Direct camera أو cinema verity	أسلوب فى تصوير مشاهد من الحياة الحقيقية دون معدات معقدة، وبدون تدخل كبير فى الموضوع الذى يتم تصويره.
dissolve	المزج، المزج بين اختفاء نهاية لقطة وظهور بداية اللقطة التالية.

Dolby	نظام لتقليل الشوشرة فى تسجيل بالطريقة المغناطيسية أو على شريط السليولويد.
Dolly	منصة متحركة توضع فوقها الكاميرا لتتتبع الحدث الذى يحدث أمام الكاميرا. انظر أيضاً tracking shot.
Double system	نظام فى التصوير السينمائى يتم فيه تسجيل الصورة والصوت على شريط منفصلين، وهذا النظام يسمح بمرونة أكبر عند العمل فى المونتاج من تسجيل نظام تسجيل الصوت والصورة على نفس الشريط.
Dub أو dupe	فى التليفزيون: نسخ شريط فيديو. فى السينما مزج تراكات صوتية من عناصر مختلفة من خلال التوازن بين مستوياتها.
Edge coding أو Edge numbering أو Footage numbers	نظام يقوم من يصنع الفيلم الخام بترقيمه على حافته، وتستخدم الأرقام بواسطة المونتير النسخة السابقة ليتطابق مع ما تم فى مونتاج نسخة العمل الموجبة. ويقوم التايم كود الإلكترونى بوظيفة مماثلة بالنسبة لشرائط الفيديو.
Edit controller	لوحة مفاتيح أو فأرة لتوصيل أوامر إلى الكومبيوتر ونظام المونتاج الإلكترونى.
Edit decision list (EDL)	معلومات التايم كود التى تحدد كل مونتاج داخل مشهد. ويمكن إعداد القائمة لاستخدامها فى نظام المونتاج الكومبيوترى.
Edit point	مكان على الشريط يلتحم فيه لقطتان، بتوصيل نهاية اللقطة الأولى ببداية اللقطة الثانية.
Electronic editing	طريقة إلكترونية فى نقل الصور والأصوات من شريط فيديو إلى آخر، وهذه النسخة الجديدة تعتبر نسخة من الجيل الثانى.

Electronic-field production (EFP)	تقنيات تستخدم كاميرات التليفزيون ومسجلات الفيديو لاستخدامها بعيداً عن الأستوديو.
Electronic news gathering (ENG)	التصوير الإلكترونى المحمول لتصوير الأخبار أو لأغراض تعليمية أو صناعية.
Establishing shot	لقطة تأسيسية، عادة ما تكون لقطة عامة تستخدم عند بداية مشهد لتؤسس للعلاقات بين التفاصيل التى سوف تعرض لاحقًا فى لقطات أقرب.
Fade-in	ظهور تدريجى فى بداية اللقطة.
Fade-out	اختفاء تدريجى فى نهاية اللقطة.
Fine-cut أو Final cut	النسخة النهائية بعد قيام المونتير بمونتاج نسخة العمل.
First generation	شريط الفيديو الأصلى المستخدم لتسجيل المنتَج. وكل نسخة تالية تستنسخ منه تصبح الجيل التالى.
Flashback	مشهد يحدث فى زمن سابق على السياق السردى الحاضر.
Flash frame	كادر زائد من الفيلم، موجود فى نسخة المونتاج، ويظهر كأنه ضوء مبهر للحظة خاطفة.
Focus pull	تغير مكان الموضوع الذى يتم تصويره فى البؤرة من مقدمة الكادر إلى خلفيته، أو العكس، وتتغير البؤرة لتظل متابعة للموضوع.
Footage	طول اللقطة مقاساً بالقدم.
Format	يوجد فى شريط الفيديو أنظمة مختلفة: نصف بوصة، ثلاثة أرباع بوصة، بوصة واحدة. ويمكن أن يكون الشريط من نوع بيتا أو فى إتش إس..الخ، وكل نظام له خصائصه، ويستخدم فى مناطق جغرافية مختلفة. وهناك أنظمة للهواة وأخرى للمحترفين.

Frame	كادر، صورة واحدة من الفيلم فيها تكوين بصرى ثابت.
Frame rate	السرعة التى يدور بها الفيلم أو شريط الفيديو فى الكاميرا أو آلة العرض. المواصفات القياسية الأمريكية هى ٢٤ كادراً فى الثانية، والأوربية ٢٥ كادراً. وبالنسبة للتليفزيون نظام إن تى إس سى هو ٣٠ كادراً فى الثانية، ونظام سيكام وبال هو ٢٥ كادراً فى الثانية.
Freeze frame	كادر ثابت يتم اختياره فى لحظة معينة من المشهد. يتم إنجازه عن طريق طبع نفس الكادر مرات عديدة متتالية.
Full shot	لقطة يظهر فيه الشخص أو الشىء كاملاً فى الكادر.
generation	الجيل، كل نسخة من شريط الفيديو الأصلى، وتقل الجودة بتزايد الطبع من نسخة إلى أخرى.
Gene lock أو Generator lock	طريقة فى التزامن او التعشيق الإلكترونى لمصادر فيديو عديدة معاً بطريقة تجعلها متزامنة إلكترونياً.
Guide track	تراك لتسجيل الحوار يكون فيه الضجيج فى الخلفية كبيراً، يستخدم هذا التراك كدليل للممثل ليعيد تسجيل الحوار فى الأستوديو.
High-definition television (HDTV)	نظام تليفزيونى يحتوى على ١١٢٥ خطاً أفقياً فى الكادر. التليفزيون التقليدى يحتوى على ٥٢٥ خطاً. وتناسب أبعاد الشاشة فى إتش دى تى فى (التليفزيون عالى الجودة) هو ١,٧٨:١، بينما فى التليفزيون التقليدى ١:١,٣٣.
Insert shot	انظر: cutaway.
Intercut	انظر: cross-cut و parallel cut.

Interlock	طريقة فى توصيل تراكات الصوت والصورة المنفصلة باستخدام روابط إلكترونية أو ميكانيكية. ويستخدم فى النقل من السينما إلى الفيديو.
Iris	الحدقة، غشاء مكون من أوراق معدنية فوق فتحة العدسة، ويتحكم فى كمية الضوء التى تمر فى العدسة. أيام بدايات السينما كان تضييق الحدقة يستخدم لتحقيق الاختفاء التدريجى فى مركز الكادر، لكن مع التقدم التقنى أصبح هذا الاختفاء يشمل الكادر كله.
Iris-in, iris-out	طريقة لتجقيق الظهور والاختفاء التدريجيين من خلال توسيع الحدقة أو تضييقها. كانت هذه التقنية تستخدم كثيراً فى فترة السينما الصامتة.
Jump cut	قطع يكسر استمرارية الزمان بالقفز من نقطة فى الحدث إلى نقطة أخرى منفصلة عنها زمنياً.
Key lighting (high or low)	الصورة ذات النغمة العالية هى التى يتم فيها توزيع الإضاءة القوية فى المقدمة والخلفية لتخفيف الظلال بقدر ما يمكن.
Lap dissolve	انظر: dissolve.
Leader	جزء من شريط الفيلم فى بداية البكرة، وتستخدم لتلقيم الفيلم فى الكاميرا أو آلة العرض.
Library shot	لقطة من المكتبة، لقطة أرشيفية، عادة ما تكون من جريدة سينمائية، أو مأخوذة من فيلم سابق، يتم نسخها واستخدامها فى فيلم أو عرض تليفزيونى آخر. والأفلام الصحفية تعتمد بكثافة على اللقطات الأرشيفية.

Lip sync.	التزامن الدقيق لشريط الصوت مع شريط الصورة.
Long shot	لقطة عامة عادة لتأسيس المشهد وتعتبر مرجعًا لدى المتفرج لمعرفة العلاقات فى اللقطات التالية.
Loop	جزء من شريط الفيلم يتم لصق بدايته ونهايته ليكون دائرة أو لولب. عندما يمر فى آلة العرض يعطى تكرارًا مستمرًا للقطة، ويستخدم فى إعادة تسجيل الحوار أو مؤثرات صوتية محددة.
Magnetic film	شريط سليولويد يفرد عليه مادة مغناطيسية، ومثقوب بنفس نمط الشريط الفوتوغرافى للفيلم. يتم نقل شريط الصوت المسجل عند التصوير إلى الفيلم المغنطيسى من أجل المونتاج.
Magnetic tape	شريط بلاستيك مفرود عليه أكسيد الحديدوز لتسجيل الإشارات الإلكترونية.
Tracks M and E	تراكات منفصلة للموسيقى وللمؤثرات الصوتية.
Married print	نسخة تجمع بين شريط الصوت الضوئى ونسخة موجبة من الفيلم، وفيها يتحقق التزامن الدقيق.
Mask	حجاب يوضع أمام الكاميرا لحجب جزء من مجال رؤية الكاميرا.
Master shot	لقطة واحدة للمشهد كاملاً، مصممة لتسهيل تجميع اللقطات التفصيلية للمشهد.
Match cut	قطع تؤدى فيه نهاية لقطة بشكل منطقى وبصرى إلى بداية اللقطة التالية. المثال على ذلك هو القطع من شخصية تخرج من الكادر إلى اليمين، لتدخل اللقطة التالية من اليسار.
Match dissolve	مزج لشىء أو شخص واحد فى أماكن مختلفة لكنه يحتل نفس المكان من الكادرات.

Medium close shot	لقطة ذات كادر أوسع قليلاً من اللقطة القريبة، فهى على سبيل المثال تظهر الممثل من أعلى رأسه حتى وسطه، بينما اللقطة القريبة تصور وجهه فقط.
Medium shot	لقطة من قمة الرأس حتى وسط الممثل.
Mix	الجمع بين أصوات منفصلة تم تسجيلها فى موقع التصوير، أو الجمع بين تراكات صوتية مختلفة.
Monitor	شاشة عرض فيديو.
Montage	الجمع بين الصور واللقطات.
MOS	التصوير الصامت بدون تسجيل صوت.
Moviola	الاسم التجارى لآلة مونتاج محمولة، وهى تعتمد على نفس المفهوم التقنى لآلة عرض الأفلام. ويدور الصوت بشكل مستمر عن الصورة، ليسمح بمونتاج كل منهما على انفراد أو الجمع بينهما معًا.
Multiple Exposure	تعريض الفيلم الخام مرات عديدة لتسجيل أشياء مختلفة فوق بعضها البعض.
Multitrack	تقنية لتسجيل الصوت تستخدم تراكًا منفصلاً لكل مصدر صوتى، لتسمح بالمكساج بينها بعد ذلك.
narration أو commentary	التعليق الصوتى على ما نراه على الشاشة، يستخدم للوصل بين المشاهد، أو لتوضيح السرد.
negative	الفيلم الخام أو شريط الفيديو الخام، الذى يستخدم لتسجيل الصور.

Negative cutting	مونتاج النسخة السالبة طبقًا لنسخة العمل الموجبة. وبمجرد الانتهاء من مونتاج النسخة السالبة، يطبع الفيلم من هذه النسخة، أو يمكن طبع نسخة موجبة وسيطة تستخدم فيما بعد لطبع نسخ الفيلم.
Nonlinear editing	مونتاج شريط الفيديو بدون تتابع تقليدى. وهو يتيح للمونتير أن يجمع أجزاء الفيلم بأية طريقة.
NTSC	المواصفات القياسية للتليفزيون فى أمريكا الشمالية، ٥٢٥ خطًا أفقيًا تعرض ٣٠ مرة كل ثانية.
Off-line edit	مونتاج شريط الفيديو باستخدام أداة قليلة التكاليف لصنع نسخة عمل، قبل المونتاج النهائى.
On-line edit	آخر مرحلة من مونتاج الفيديو لصنع النسخة الماستر.
Optical	أى مؤثر بصرى ينتج باستخدام الطابع الضوئى، وعادة ما يتم إنجازها فى المعمل، مثل المزج، والاختفاء والظهور، والمسح.
Optical printer	آلة عرض سينمائية فائقة الجودة وفى نفس الوقت كاميرا سينمائية، معشقتان معًا، يتم تقديم شريط الفيلم كادرًا واحدًا لتحقيق المؤثر البصرى كادرًا بعد كادر.
Optical track	شريط صوتى يتم الحصول عليه من الشريط المغناطيسى ثم ينقل إلى تراك ضوئى ليجمع مع شريط الصورة فى النسخة النهائية.
Original	الفيلم الخام بعد تعريضه وبعد التحميض، أو أول تسجيل فيديو قبل النسخ أو المونتاج .
Outtake	لقطة أو مشهد يتم حذفها خلال المونتاج.

Pal	المواصفات القياسية الأوربية للتليفزيون الملون: ٦٢٥ خطاً في الكادر.
Panning shot	لقطة تتحرك فيها الكاميرا أفقيًا حول محورها الرأسي، وتستخدم عادة لتأسيس المكان أو لتتبع الحدث.
Parallel action	أداة لبناء السرد، يتم فيها تبادل جزأين من الحدث، بعرض جزء من الأول ثم جزء من الثاني. انظر: cross-cut.
Parallel cut	انظر: cross-cut.
Perforation	ثقوب على طول حافة شريط الفيلم.
Post-production	مونتاج المادة المصورة، بما في ذلك استخدام المؤثرات الخاصة ودوبلاج الصوت.
Print	نسخة فوتوغرافية من الفيلم، يقصد بها عادة النسخة الموجبة.
Random-access editing systems	أداة لمونتاج لاخطي للفيديو، تسمح للمونتير ببناء جزء من المشهد دون أن يفقد أية لقطات، فهي مخزنة في ذاكرة الكومبيوتر.
Reaction shot	قطع إلى وجه الممثل يصور رد فعله العاطفي.
Release print	نسخة العرض والتوزيع.
Retake	إعادة تصوير اللقطة.
Reversal film	نوع خاص من الفيلم الموجب.
rewind	أداة لإرجاع شريط الفيلم إلى بدايته.
Rushes	انظر: dailies.
Shooting ratio	النسبة بين كمية الفيلم التي تم تصويرها إلى الكمية المستخدمة في النسخة النهائية.

Single system	طريقة فى تسجيل الفيلم أو الفيديو، أو مونتاجه، حيث توجد الصورة والصوت على نفس الشريط.
Slate	أداة تستخدم أمام الكاميرا السينمائية أو التليفزيونية مكتوب عليها معلومات إنتاجية، مثل رقم المشهد، ورقم الالتقاطة، والتاريخ، والمعلومات الأخرى ذات الصلة بالموضوع. والكلاكيت نوع من هذه الأدوات.
Slave	وحدة مصممة لتكون تابعة للوحدة الماستر، على سبيل المثال مسجل فيديو يتحكم فيه مسجل فيديو آخر.
Slow motion	حركة أو لقطة تحدث على نحو أبطأ مما هى فى الواقع.
Sound track	مسار ضيق موجود على جانب الشريط السينمائى الناطق، حيث يتم تسجيل الصوت فى شكل آثار ضوئية متغيرة فى درجتها.
Splice	لصق شريط الفيلم أو الفيديو.
Superimpose	إضافة صورة إلى أخرى، وعادة ما تظل الصورتان مرئيتين. كذلك إضافة تعليق مكتوب أو رسوم على الصورة.
Sync	تزامن الصوت والصورة.
Synchronizer	آلة تسهل العمل الميكانيكى فى تزامن تراكين.
Synchronous sound	صوت متزامن مع الصورة.
Take	التقاطة واحدة من اللقطة.
Tilt	تحريك الكاميرا إلى أعلى أو أسفل على المحور الأفقى.
Time code	نظام يوضع إلكترونياً على شريط الفيديو، أو شريط الصوت، وأحياناً على شريط الفيلم، ليسهل المونتاج وتحقيق التزامن. إنه يُظهر الساعات والدقائق والثوانى، ومن خلاله يمكن تحديد الكادرات.

Time code generator	ساعة إلكترونية على شريط الفيديو أو شريط الصوت، تحدد لكل كادر توقيته.
Time code reader	أداة لقراءة وعرض التايم كود المكون من ثمانية أرقام.
Track	جزء محدد من وسيط التسجيل، سواء كان فوتوغرافيًا أو مغناطيسيًا، ويحمل معلومات صوتية أو بصرية.
Tracking shot أو trucking shot	لقطة مأخوذة والكاميرا فى حركة، وموضوعة على عربة أو دوللى أو ترولى.
Trim	الجزء من اللقطة الذى يقبل بعد اختيار المادة التى سوف تستخدم فى المونتاج.
Trolley	أداة ذات عجلات توضع فوقها الكاميرا لتتحرك أثناء التقاط اللقطة.
Two-shot	لقطة تجمع فيها شخصين، عادة من الوسط حتى أعلى.
V-Matic	اسم تجارى لنظام فيديو كاسيت يستخدم شريطًا من ثلاثة أرباع البوصة.
Video cassette	كاسيت يحتوى على شريط تسجيل فيديو، وبكرتين أحدهما تأخذ الشريط من الأخرى.
Videotape	شريط مغناطيسى مخصص لأجهزة تسجيل الفيديو.
Videotape recorder	أداة تستخدم فى تسجيل وعرض الصور والأصوات التليفزيونية على شريط مغناطيسى.
Wide-angle lens	عدسة ذات طول بؤرى قصير وزاوية واسعة للرؤية وعمق كبير للمجال.
Wide screen	شاشة أبعادها أكبر من ١,٣٣ :١.

Wild shooting	تصـوير الفيـلـم النــاطق دون تسـجيل الصـــوت للحـدث فى الوقت ذاتـــه.
Wild track	شريط صوت يتم تسجيله مستقلاً عن الصورة، ويتم جمعهما فى مرحلة لاحقة.
Wipe	الانتقال من لقطة إلى أخرى، يوجد خط فى الكادر ينتقل عبر الشاشة ليحذف لقطة ويكشف عن الأخرى.
Work print	انـظـر: cutting print.
Zoom	عدسة تقوم بتكبيـر جزء من الصـورة، وهى عدسة ذات طول بؤرى مـتـغير. تبدو الكاميرا عندئذ كأنها تقـترب من الشىء الذى يتم تصويره.

قائمة بالأفلام التى وردت بالكتاب

مرتبة هجائيًا طبقًا للترجمة العربية

٢٠٠١ أوديسا الفضاء	A Space Odyssey 2001
٣٩ خطوة	39 Steps
٤٠٠ ضربة	400 Blows
الأب	Father
ابتزاز	Blackmail
أبطال تليمارك	The Heroes of Telmark
أبطال متوترو الأعصاب	Unstrung Heroes
الابن	The Son
أبناء وعشاق	Sons and Lovers
ابنة رايان	Ryan's Daughter
اثنا عشر قردا	Twelve Monkeys
اثنان وثلاثون فيلماً قصيراً عن جلين جولد	Thirty-two Short Films About Glen Gould
أجازة مسيو أولو	Mr. Hulot's Holiday
اجرى يالولا اجرى	Run Lola Run

Aguirre: The Wrath of God	أجيرى، غضب الرب
Love Me Tonight	أحببنى الليلة
The Celebration	الاحتفال
The Dreamlife of Angels	أحلام الملائكة
The Red and the White	الأحمر والأبيض
Hobson's Choice	اختيار هوبسون
Performance	أداء (أو) عزف
Edvard Munch	إدفارد مونش
Earth	الأرض
Land Without Bread	أرض بلا خبز
La Terra Trema	الأرض تهتز
Ride the High Country	اركب إلى البلد العالى
Armageddon	أرماجيدون
I Want to Live!	أريد أن أعيش!
Fast Times at Ridgemont High	أزمة سريعة عند مرتفع ريدجمونت
Husbands	أزواج
Husbands and Wives	أزواج وزوجات
The Big Parade	الاستعراض الكبير
The Round-Up	الاستكمال
Listen to Britain	استمع لبريطانيا
The Second Awakening of Crista Klagis	الاستيقاظ الثانى لكريستا كلاجيس

The Sorrow and the Pity	الأسى والشفقة
Three Brothers	الأشقاء الثلاثة
Five fingers	الأصابع الخمس
Distant Voices, Still Lives	أصوات بعيدة، طبيعة صامتة
Strike	الإضراب
City Lights	أضواء المدينة
Solzhenitsyn' Children are Making a Lot of Noise in Paris	أطفال سولجنتسين يصنعون الكثير من الضجيج فى باريس
Shoot the Piano Player	أطلق النار على عازف البيانو
Gimme Shelter	أعطنى مـأوى
The Chant of Jimmy Blacksmith	أغنية جيمى بلاكسميث
Song of Ceylon	أغنية سيلان
The Best Years of Our lives	أفضل سنوات حياتنا
Personal Best	أفضل شخصية
Do the Right Thing	افعل الشىء الصحيح
Punchline	الإفيه
October	أكتوبر
Excalibur	إكسكاليبر
Exodus	إكسوداس
The Magnificent Ambersons	آل أمبرسون العظماء
The Passion of Joan of Arc	آلام جان دارك

Elcid	إلسيد
Alfie	ألفى
Alexander Nevsky	ألكسندر نيفسكى
Elizabeth	إليزابيث
Alice in the Cities	أليس فى المدن
M	إم
Mother	الأم
Empire of the Sun	إمبراطورية الشمس
Notorious	امرأة سيئة السمعة
America, America	أمريكا، أمريكا
An American in Paris	أمريكى فى باريس
The Prince of the city	أمير المدينة
To Be Or Not To Be	أن تكون أو لا تكون
Ordinary People	أناس عاديون
Triumph of the Will	انتصار الإرادة
Desert Victory	انتصار الصحراء
Andrei Rublev	أندريه روبليف
Fire Were Started	اندلعت النيران
Indiana Jones and the Last Crusade	إنديانا جونز والحرب الصليبية الأخيرة
The Ballad of Ramblin' Jack	أنشودة جاك الهائم على وجهه
The Ballad of Cable Houge	أنشودة ميبل هوج

Look Back in Anger	انظر وراءك فى غضب
Saving Private Ryan	إنقاذ الجندى رايان
Annie Hall	آنى هول
Europa, Europa	أوروبا ، أوروبا
Oliver Twist	أوليفر تويست
Olivier, Olivier	أوليفييه، أوليفييه
Olympia	أوليمبيا
E.T.	إى تى
Days of Heaven	أيام الجنة
Radio Days	أيام الراديو
Isadora	إيزادورا
Enoch Arden	إينوش أردين
What's Up, Doc?	إيه الحكاية يادكتور؟
O Lucky Man!	أيها الرجل المحظوظ!
Salesman	البائع المتجول
The Searchers	الباحثون
Barry Lyndon	بارى ليندون
Paris Texas	باريس تكساس
Desperately Seeking Susan	البحث بشدة عن سوزان
Clueless	بدون إشارة للحل
Brazil	برازيل

Broken Blossoms	براعم متكسرة
A Clockwork Orange	برتقالة آلية
Berlin: Symphony of a Great City	برلين: سيمفونية مدينة عظيمة
Proof	البرهان
Night Mail	بريد الليل
Hero	البطل
Too Late Hero	بطل متأخر جدا
Some Like It Hot	البعض يفضلونها ساخنة
Platoon	بلاتون
Ben Hur	بن هور
Daughters of the dust	بنات التراب
The Night Porter	بواب الليل
Potemkin	بوتمكين
Bullit	بوليت
Bonnie and Clyde	بونى وكلايد
Petulia	بيتوليا
Bird	بيرد
The Serpent's Egg	بيضة الثعبان
Billy Liar	بيللى الكذاب
Billy the Kid	بيللى ذا كيد
Into the Arms of Strangers	بين أذرع الغرباء

A History of Violence	تاريخ من العنف
Tampopo	تامبوبو
Double Indemnity	تأمين مزدوج
Time Code	تايم كود
Under Capricon	تحت مدار الجدى
Odds Against Tomorrow	تحديات الغد
Raising Arizona	تربية أريزونا
Bringing Up a Baby	تربية طفل
Applause	تصفيق الاستحسان
Design for living	تصميم الحياة
The Sacrifice	التضحية
Come and See	تعال لترى
Intolerance	التعصب
Bourne Supremacy	تفوق بورن
The Shining	التماع
Top Gun	توب جان
Tootsie	توتسى
Great Expectations	توقعات كبيرة (أو) آمال كبيرة
Stop Making Sense	توقف عن الكلام المنطقى
Tom Jones	توم جونز
The Little Foxes	الثعالب الصغيرة

The Desert Fox	ثعلب الصحراء
8 1/2	ثمانية ونصف
The Wages of Fear	ثمن الخوف
Seconds	ثوان
Black Robe	الثوب الأسود
Raging Bull	الثور الهائج
Thelma and Louise	ثيلما ولويز
Cold Mountain	الجبل البارد
Hell in the pacific	جحيم فى المحيط الهادئ
Crimes and Misdemeanors	جرائم وجنح
Running, Jumping and Standing Still	الجرى والقفز والوقوف بلا حركة
Body and Soul	الجسد والروح
The Bridge of the River Kwai	جسر على نهر كواى
The Bridges of Madison County	جسور مقاطعة ماديسون
Gloria	جلوريا
American Beauty	جمال أمريكى
Seven Beauties	الجميلات السبع
The General	الجنرال
The Gold Rush	جنون البحث عن الذهب
Judith of Bethulia	جوديث من بيتوليا
Jules et Jim	جول وجيم

Gunga Din	جونجا دين
JFK	جيه إف كيه
La Jette	حاجز الأمواج
Point Break	حافة الأمواج
The Rope	الحبل
An Occurrence at Owl Creek	حدث عند أول كريك
Jurassic Park	حديقة الديناصورات
The Hustler	الحرامى
War of the Worlds	حرب العوالم
La Guerre est finie	الحرب انتهت
Sense and Sensibility	الحس والعاطفة
Belle de Jour	حسناء النهار
Grass	الحشيش
The Black Stallion	الحصان الأسود
The Sand Pebbles	حصى الرمال
Fireman's Ball	حفل رجال الإطفاء
Privilege	حق الامتياز
Jungle Fever	حمى الأدغال
Chinatown	الحى الصينى
Family Life	الحياة العائلية

الحياة المرعبة المدهشة للينى ريفنشتال

The Wonderful Horrible Life of Leni Riefenstahl

Life of Brian	حياة برايان
Life is Beautiful	الحياة جميلة
The Lives of a Bengal Lancer	حياة رامى الرمح البنغالى
The Life of an American Fireman	حياة رجل إطفاء أمريكى
Kayaanisqatsi	حياة غير متوازنة
In Which We Serve	حيث نقضى الخدمة العسكرية
Hail the Conquering Hero	حيوا البطل المنتصر
The Body Snatcher	خاطف الأجساد
The Raiders of the Lost Ark	خاطفو تابوت العهد المفقود
Our Daily Bread	خبزنا كفافنا
The Seventh Seal	الختم السابع
The Graduate	الخريج
Full Metal Jacket	خزانة مدفع مليئة بالطلقات
L'Eclipse	الخسوف
The Thin Red Line	الخط الأحمر الرفيع
The Thin Blue Line	الخط الأزرق الرفيع
Letter from an Unknown Woman	خطاب من امرأة مجهولة
Dazed and Confused	دائخ ومشوش
The Marriage Circle	دائرة الزواج

WR: Mysteries of the Organism	دابليو آر: غموض الكائن
Die hard	داى هارد
The Bear	الدب
Lesson in Love	درس فى الحب
Invitation to the Dance	دعوة للرقص
Dr. Jekyll and Mr. Hyde	دكتور جيكل ومستر هايد
Doctor Zhivago	دكتور زيفاجو
Dr. Strangelove	دكتور سترينجلاف
Blood on the Moon	دماء على القمر
Blood and Fire	دماء ونار
Vertigo	دوار
School Daze	دوار المدرسة
Dogville	دوجفيل
Dodes' Ka-Den	دوديس كادين
Diva	ديفا
The Great Dictator	الديكتاتور العظيم
The Fly	الذبابة
Unconquered	الذى لا يهزم
Rashomon	راشومون
Midnight Cowboy	راعى بقر منتصف الليل
Ramona	رامونا

Ran	ران
Ray	راى
Grizzly Man	رجل الدببة
The Man Who Knew Too Much	الرجل الذى كان يعلم أكثر من اللازم
The Plainsman	رجل السهول
Little Big Man	الرجل الكبير الصغير
The Man in the Gray Flannel Suit	الرجل ذو البدلة الرمادية الصوفية الناعم
Man of Aran	رجل من آران
The Man With a Movie Camera	الرجل والكاميرا السينمائية
Man Bites Dog	رجل يعض كلبا
Sullivan's Travels	رحلات سوليفان
A trip to the Moon	رحلة إلى القمر
The Robe	الرداء
The Big Chill	الرعدة الكبرى
Goodfellas	الرفاق الطيبون
Dances With Wolves	الرقص مع الذئاب
Skirt Dance	رقصة التنورة
Slap Shot	رمية خاطفة
Roger and Me	روجر وأنا
Rosetta	روزيتا
Rififi	ريفيفى

Rio Bravo	ريو رافـو
The Crowd	الزحـام
Z	زِدْ
Swing Time	زمن رقصة السوينج
The Tourist	السـائح
Fellini Satyricon	ساتيريكون فيللينى
The Magician	السـاحر
The Sorcerer	السـاحر
The Wizard of Oz	سـاحر أووز
Beach Red	السـاحل الأحمر
The Bicycle Thief	سارق الدراجة
The Seven Samurai	السـاموراى السبعة
Sunset Boulevard	سانصيت بوليفارد
Psycho	سـايكو
Spartacus	سـبارتاكوس
The Great Race	السباق الكبير
Spider	سـبـايدر
Seven Days in May	سبعة أيام من مايو
The Discreet Charm of the Bourgeoisie	سـحر البرجوازية الخفى
Speed	سـرعة
The Great Train Robbery	سرقة القطار الكبرى

سريع ورخيص وخارج عن السيطرة	Fast, Cheap and Out of Control
السعادة	Happiness
سقوط الإمبراطورية الرومانية	The Fall of the Roman Empire
سقوط طائرة الصقر الأسود	Black Hawk Down
سلفادور	Salvador
السماء والأرض	Heaven and Earth
السماء يمكنها أن تنتظر	Heaven Can Wait
سمكة تدعى واندا	A Fish Called Wanda
السيد مَوْت	Mr. Death
السيدة إيف	The Lady Eve
السيدة فى البحيرة	Lady in the Lake
السيدة من شانجهاى	The Lady from Shanghay
السير فى خط مستقيم	Walk the Line
سيربيكو	Serpico
سيندريللا	Cinderella
شارد الذهن بسبب الحب	Moonstruck
شامبيون	Champion
الشجار (أو) الأيدى إلى الأعلى	Hands Up
الشرطة الراكبة فى الشمال الغربى	Northwest Mounted Police
الشرطى الآلى	Robocop
شرف كاترينا بلوم الضائع	The Lost Honor of Katharina Blum

شرق عدن	East of Eden
الشروق	Sunrise
شروق تيكيلا	Tequila Sunrise
شغل قرود	Monkey Business
الشقة	The Apartment
الشمال عن طريق الشمال الغربى	North by Northwest
الشهرة	Fame
الشوارع الوضيعة	Mean Streets
شوربة البط	Duck Soup
شىء برى	Something Wild
شىء طريف حدث فى الطريق إلى المنتدى	A Funny Thing Happened on the Way to the Forum
شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها	Two or Three Things I Know About Her
شيطانى المفضل	My Best Fiend
شين	Shane
صائد الغزلان	Deer Hunter
صراع تحت الشمس	Duel in the Sun
صرخات وهمسات	Cries and Whispers
صفحة الغلاف	The Front Page
الصليب الحديدى	Cross of Iron
الصينية	La Chinoise

The Last Laugh	الضحكة الأخيرة
Laughter in the Dark	ضحكة فى الظلام
Winter Light	ضوء الشتاء
The Exorcist	طارد الأرواح الشريرة
The Tin Drum	الطبلة الصفيح
Paths of Glory	طرق المجد
The Long Way Home	الطريق الطويل إلى الوطن
Dead End	الطريق المسدودة
The Child	الطفل
L'Enfant Sauvage	الطفل البرىء
Divorce-Italian Style	الطلاق على الطريقة الإيطالية
Fighter	الطيار المقاتل
The Good, the Bad and the Ugly	الطيب والشرس والقبيح
Specter of the Rose	طيف الوردة
Birds	الطيور
The Addams Family	عائلة آدامز
The Ice Storm	العاصفة الثلجية
The New World	العالم الجديد
Year of the Dragon	عام التنين
Last Year at Marinebad	العام الماضى فى مارينباد
The Lonedale Operator	عاملة الهاتف فى لونديل

Whore	عاهرة
Burden of Dreams	عبء الأحلام
Crossing Delancy	عبور شارع ديلانسى
Streetcar Named Desire	عربة ترام اسمها الرغبة
High Noon	عز الظهيرة
My Darling Clementine	عزيزتى كليمنتين
The French Connection	العصابة الفرنسية
Clockers	عصابة كلوكرز لتهريب المخدرات
The Wild Bunch	العصبة المتوحشة
Modern Times	العصر الحديث
L'Age d'Or	العصر الذهبى
Having a Wild Weekend	عطلة نهاية أسبوع غريبة
Weekend	عطلة نهاية الأسبوع
The Magnificent Seven	العظماء السبعة
The Draughtsman's Contract	عَقْد الخطاط
An Affair of Love	علاقة حب
The Seventh Sign	العلامة السابعة
Breathless	على آخر نفس (أو) اللاهث
On the Waterfront	على رصيف الميناء
Workers Leaving the Lumiere Factory	العمال يغادرون مصنع لوميير
Mon Oncle	عمِّى

Mon Oncle d'Amérique	عمى الأمريكى
O'Dreamland	عن أرض الأحلام
Providence	العناية الإلهية
Eyes Wide Shut	عيون مغلقة على اتساعها
Strangers on a Train	غريبان فى قطار
Singin' in the Rain	الغناء فى المطر
Fargo	فارجو
Valmont	فالمونت
His Girl Friday	الفتاة مساعدته
Golden Boy	الفتى الذهبى
Lonely Boy	الفتى الوحيد
Working Girls	فتيات عاملات
The White Dawn	الفجر الأبيض
Wild Strawberries	الفراولة البرية
The Three Musketeers	الفرسان الثلاثة
Divide and Conquer	فرق تسد
Jaws	الفك المفترس
Flashdance	فلاش دانس
Pink Panther	الفهد الوردى
Fahrenheit 9/11	فهرنهايت ٩/١١
Forrest Gump	فوريست جامب

Chaos	فوضى
Blue Steel	الفولاذ الأزرق
Woyzek	فويتسيك
Waiting for Fidel	فى انتظار فيديل
In the Mood for Love	فى حالة مزاجية تسمح بالحب
Fitzcarraldo	فيتزكارالدو
Werner Herzog Eats His Shoe	فيرنر هيرتزوج يأكل حذاءه
Victor Victoria	فيكتور فيكتوريا
Schindler's List	قائمة شيندلر
Dead Ringers	قارعو الأجراس الموتى
Before the Rain	قبل المطر
The Kiss	القبلة
Kiss of Death	قبلة الموت
Kiss Me, Stupid	قبلني ياغبى
The Killing	القتل
Natural Born Killers	قتلة بالفطرة
Requiem for a Dream	قداس إلى حلم
The Pirate	القرصان
Twentieth Century	القرن العشرون
West Side Story	قصة الحى الغربى
Pulp Fiction	قصة شعبية رخيصة

Louisiana Story	قصة لويزيانا
The Train	القطار
The Runaway Train	قطار الهروب
Midnight Express	قطار منتصف الليل
Blue Velvet	القطيفة الزرقاء
Stand by Me	قف بجانبى
The Greaser Gaunlet	قفاز عمال الشحم
Braveheart	القلب الشجاع
The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick	قلق حارس المرمى من ضربات الجزاء
Somber	كئيب
Aliens	كائنات من الفضاء الخارجى
Cabaret	كاباريه
Capote	كابوتى
Once Upon a Time in America	كان يا ما كان فى أمريكا
Canal	كانال
Straw Dogs	كلاب من قش
Crooklyn	كروكلين
All the President's Men	كل رجال الرئيس
Tout va bien	كل شىء على ما يرام
All About Eve	كل شىء عن إيف
All That Jazz	كل هذا الجاز

Every Day Except Christmas	كل يوم ما عدا الكريسماس
The Dogs of War	كلاب الحرب
Reservoir Dogs	كلاب المستودع
Un Chien andalou	كلب أندلسي
The More the Merrier	كلما كان أكثر كان أكثر مرحا
I was a 90-Pound Weakling	كنت ضعيفا يزن ٩٠ رطلا
I Was a Male War Bride	كنت عريسا من عرسان الحرب
Qou Vadis	كوفاديس
Kundun	كوندون
How the West Was Won	كيف تم كسب الغرب
Don't Look Now	لا تنظر الآن
Don't Look Back	لا تنظر إلى الوراء
No Way Out	لا مهرب
Unforgiven	لا يمكن غفرانه
The Lineup	اللائحة
Very Nice, Very Nice	لطيف جدا، لطيف جدا
The War Game	لعبة الحرب
The Enigma of Kaspar Hauser	لعز كاسبار هاوزر
Brief Encounter	لقاء قصير
You're Big Boy Now	لقد أصبحت فتى كبيرا الآن
Pour construire un feu	لكى نصنع نارا

Why We Fight	لماذا نحـارب
Touch of Evil	لمسـة الشـر
Momma Don't Allow	لن تسـمح مـامـا
If...	لــــو...
Lawrence of Arabia	لورانس العـرب
Lola Montes	لولا مونتـيه
Lolita	لوليتـا
Night and Fog	ليل وضـبـاب
The Night of the Hunter	ليلة الصـيـاد
A Hard Day's Night	ليلة يوم شـاق
Sleepless in Seattle	المؤرق فى سـيـاتل
Magnolia	مـاجنوليـا
The Great McGinty	مـاجـينتى العظيم
Mad Max 2	مـاد مـاكس ٢
Madigan	مـاديجـان
Marat Sade	مـارا صـاد
Marnie	مـــارنى
Marianne and Julianne	مـاريان وجـوليـان
McCabe and Mrs. Miller	ماكابى ومسز ميللر
Malcolm X	مـالكولم إكس

Manderlay	مــاندرلاى
Manhattan	مـانهـاتن
The Set-Up	المباراة المعد نتيجتها مسبقا
A Boxing Bout	مباراة الملاكمة
Downhill Racer	متسابق التزلج
Caught	المتلبس
The Wild One	المتهور
Medium Cool	متوسط البرودة
glory	المجد
The Conversation	المحادثة
The Loved One	المحبوب
The Plow That Broke the Plains	المحراث الذى شق السهول
Crimson Tide	المد القرمزى
Terminator 2	المدمر ٢
The City	المدينة
Open City	مدينة مفتوحة
Memorandum	مذكرة إدارية
Guilty by Suspicion	مذنب عن طريق الشك (أو) ذنب الشك
Pawnbroker	المرابى
La Femme Nikita	المرأة نيكيتا
Foreign Correspondent	مراسل أجنبى

The Candidate	المرشح
The Manchurian Candidate	مرشح من مانشوريا
Saturday Night and Sunday Morning	مساء السبت وصباح الأحد
Track 29	المسار ٢٩
Mr. Deeds Goes to Town	مستر ديدز يذهب إلى المدينة
Mr. Smith Goes to Washington	مستر سميث يذهب إلى واشنطن
The Hospital	المستشفى
Spellbound	المسحور
Sherman's March	مسيرة شيرمان
Blair Witch Project	مشروع ساحرة غابة بلير
Trouble in Paradise	مشكلة فى الجنة
Gladiator	المصارع
Wrestling	المصارعة
Catch 22	المطب ٢٢
Goodbye, Lenin!	مع السلامة يالينين!
The Miracle of Morgan Creek	معجزة خليج مورجان
Carnal Knowledge	المعرفة الجسدية
The Battle of Algiers	معركة الجزائر
The Battle of Culloden	معركة كالودين
L'Avventura	المغامرة
The Jazz Singer	مغنى الجاز

Prelude to War	مقدمة للحرب
The Cabinet of Dr. Caligari	مقصورة الدكتور كاليجارى
A Place in the Sun	مكان تحت الشمس
The Aviator	الملاح
King Arthur	الملك آرثر
Bandit Queen	ملكة العصابة
La Reine Elizabeth	الملكة إليزابيث
The Conformist	الممتثل
Passage to India	ممر إلى الهند
Kingdom of Heaven	مملكة الجنة (أو) ملكوت السماوات
For the Boys	من أجل الأولاد
From the Life of the Marionettes	من حياة عرائس الماريونيت
Point Blank	من مسافة قريبة (أو) فى المليان
Variety	منوعات
Citizen Kane	المواطن كين
Morgan	مورجان
Muriel	موربيل
Mo' Better Blues	موسيقى بلوز أفضل كثيرا
Clerks	الموظفون
Moulin Rouge!	مولان روج!
The Birth of a Nation	مولد أمة

Born on the Fourth of July	مولود فى الرابع من يوليو
Monty Python and the Holy Grail	مونتى بايثون والكأس المقدسة
Monte Walsh	مونتى والش
Major Dundee	ميجور داندى
Mephisto	ميفيستو
Munich	ميونيخ
Sleeper	النائم
Napoleon	نابليون
Swept Away	النازح
The Drifters	النازحون
Nashville	ناشفيل
Rear Window	النافذة الخلفية
Nanook of the North	نانوك من الشمال
Help!	النجدة!
Walkabout	نزهة
Broadcast News	نشرة الأخبار
American Graffiti	نقوش أمريكية
Crouching Tiger, Hidden Dragon	النمر الرابض، تنين مختبئ
Terminus	نهاية الخط
The River	النهر
River of No Return	نهر بلا عودة

Nosferatu	نوسـفيـراتو
A Kind of Loving	نوع من الحب
Nevada Smith	نيـفـادا سـمـيث
Nixon	نيكســـون
Ninotchka	نينوتشكا
Get Shorty	هـات شـــورتـى
Bring Me the Head of Alfredo Garcia	هـات لى رأس ألفـريدو جـارسـيـا
Dirty Harry	هارى القـذر
Hallelujah	هـاليـلويـا
This Sporting Life	هذه الحـيـاة الرياضـيـة
The Getaway	الـهـــروب
The Getaway	الـهـــروب
Panic in the Streets	هلـع فى الشـــوارع
Somebody Up There Likes Me	هناك فى الأعلى شـخـص يحـبنى
Hook	هــــوك
Frenzy	هيـــاج
Hiroshima Mon Amour	هيروشيما حبيبى
One, Two, Three	واحــد اثـنـان ثـلاثـة
Warrendale	واريـنـديـل
Reality Bites	الواقع المرير
And Now For Something Completely Different	والآن مـن أجـل شـىء مخـتـلـف تمـامـاً

Scarface	الوجـه ذو الندبة
Funny Face	وجـه مضـحك
Faces	وجـــــوه
The Loneliness of the Long Distance Runner	وحـدة متسابق الجـرى للمسـافات الطـويلة
The Long goodbye	الوداع الطـويل
A Farewell to Arms	وداعا للسـلاح
The Purple Rose of Cairo	وردة القاهرة القرمزية
Back-Breaking Leaf	ورقة شـجر تقصم الظـهر
The Ten Commandments	الوصـايا العشـر
Arrival of a Train at the Station	وصـول القطار إلـى المحطة
Promises	وعـــود
Summertime	وقت الصــيف
Woodstock	وودسـتـوك
Wall Street	وول سـتـريت
She's Gotta Have It	يجب عليـها الحصـول عليه
Day of the Jackal	يـوم ابـن آوى
A Sunday in the Country	يوم أحـد فى الريف
Black Sunday	يوم الأحـد الأسـود
The Long Good Friday	يوم الجـمعة الطيب الطويل

Apocalypse Now	يوم القيامة الآن (أو) نهاية العالم الآن
Day After Day	يوم بعد يوم
The Day the Earth Stood Still	يوم توقفت الأرض عن الدوران
Bad Day at Black Rock	يوم سيئ عند قرية بلانك روك
One Day in September	يوم واحد فى سبتمبر
Guadalcanal Diary	يوميات جوادا الكانال
Diary of a Country Priest	يوميات قس فى الأرياف
Diary for Timothy	يوميات من أجل تيموثى

(رابعــاً)

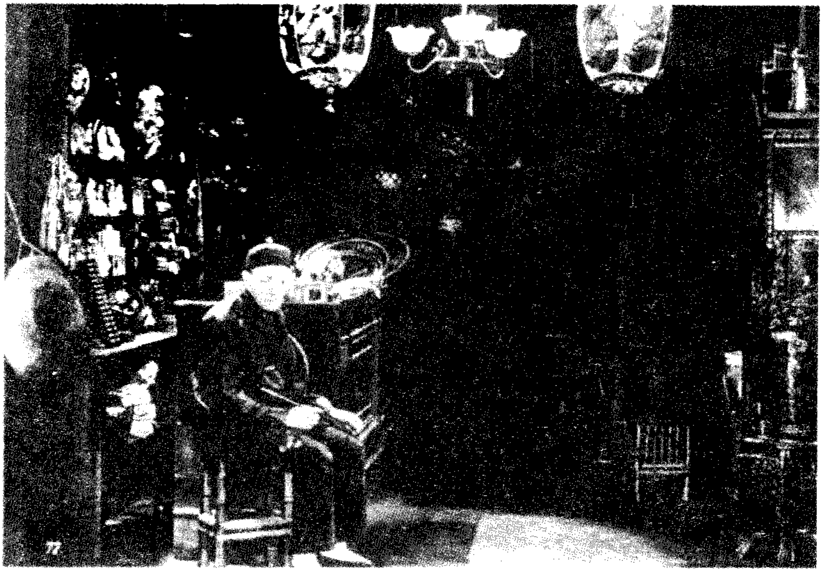
" ملحــق الصــور "



(١-١) براعم متكسرة، ١٩١٩



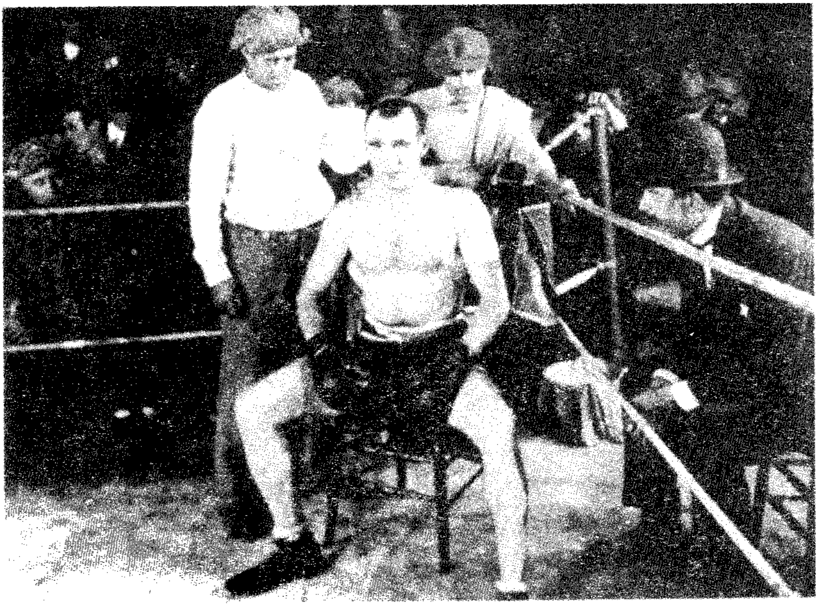
(١-٢) براعم متكسرة، ١٩١٩



(١-٣) براعم متكسرة، ١٩١٩



(١-٤) براعم متكسرة، ١٩١٩



(١-٥) براعم متكسرة، ١٩١٩



(١-٦) براعم متكسرة،١٩١٩



(١-٧) براعم متكسرة، ١٩١٩



(١-٨) براعم متكسرة،١٩١٩



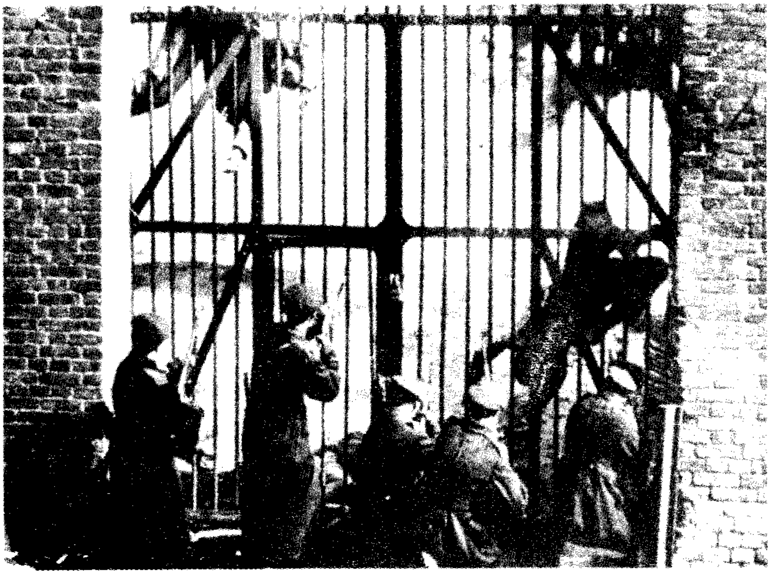
(١-٩) براعم متكسرة، ١٩١٩



(١٠-١) براعم متكسرة، ١٩١٩



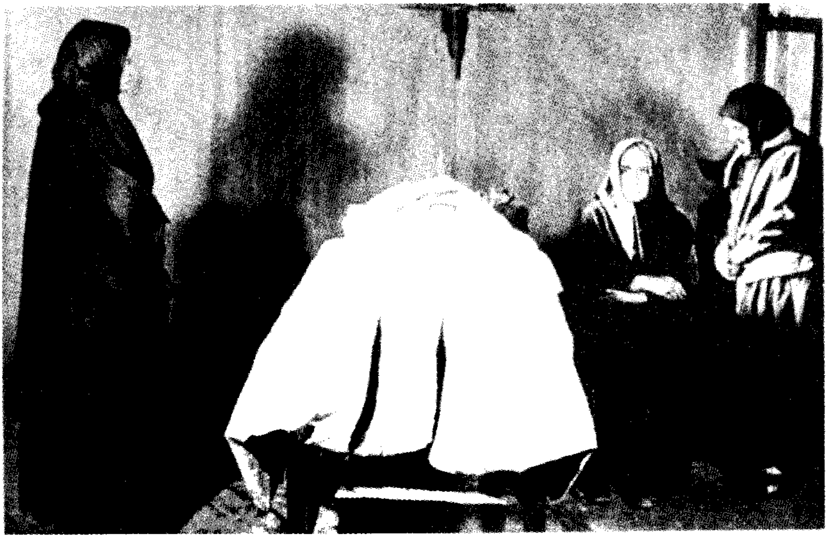
(١-١١) مقصورة الدكتور كاليجاري، ١٩١٩



(١-١٢) الأم، ١٩٢٦



(١-١٣) الأم، ١٩٢٦



(١-١٤) الأم، ١٩٢٦



(١-١٥) بوتمكين، ١٩٢٥



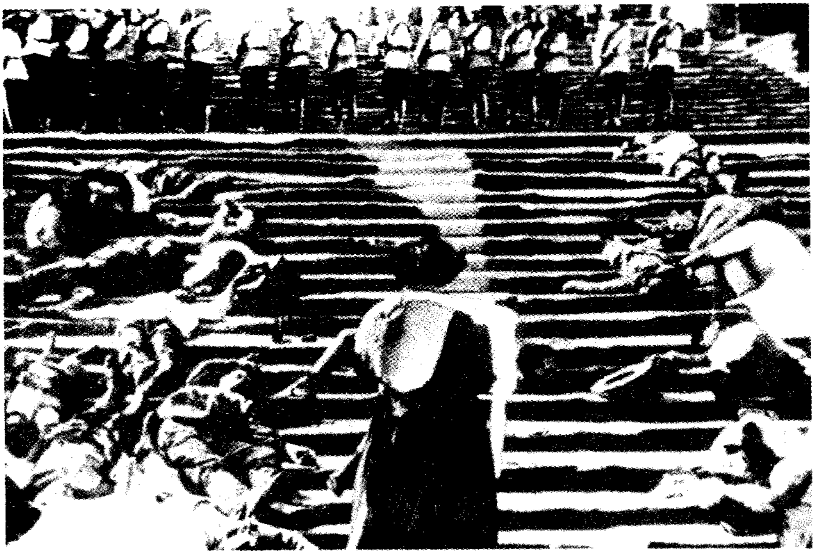
(١-١٦) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-١٧) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-١٨) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-١٩) بوتمكين، ١٩٢٥



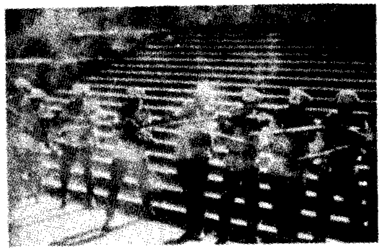
(١-٢٠) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢١) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢٢) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢٣) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢٤) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢٥) بوتمكين، ١٩٢٥



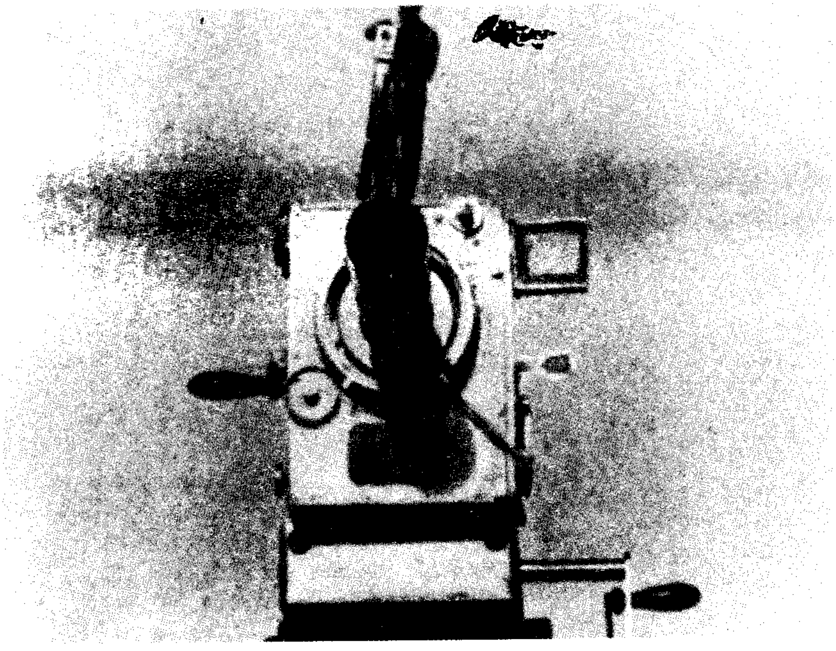
(١-٢٦) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢٧) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢٨) بوتمكين، ١٩٢٥



(١-٢٩) الرجل والكاميرا السينمائية، ١٩٢٩



(١-٣٠) الرجل والكاميرا السينمائية، ١٩٢٩



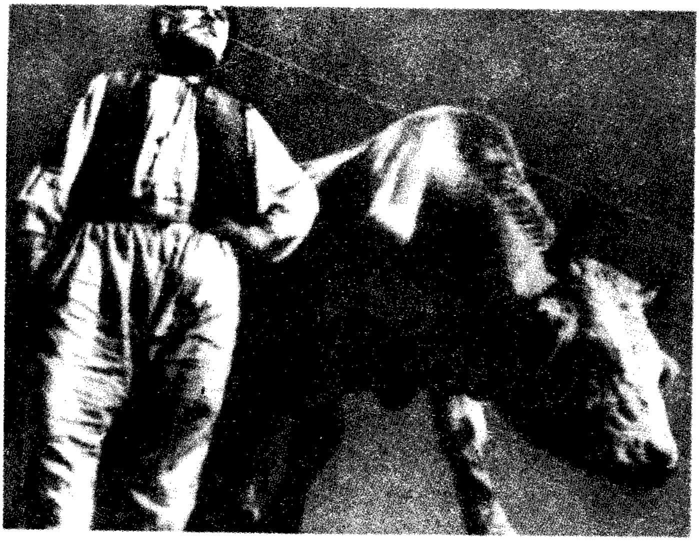
(١-٣١) الرجل والكاميرا السينمائية، ١٩٢٩



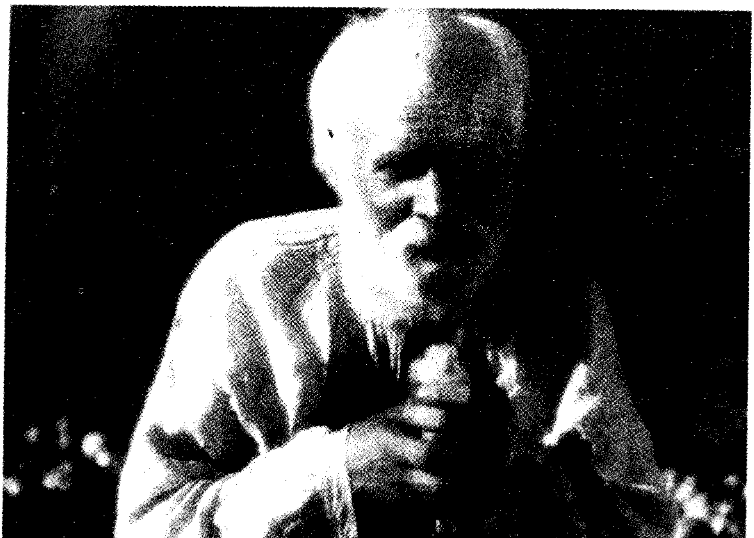
(١-٣٢) الرجل والكاميرا السينمائية، ١٩٢٩



(١-٣٣) الأرض، ١٩٣٠



(١-٣٤) الأرض، ١٩٣٠



(١-٣٥) الأرض، ١٩٣٠



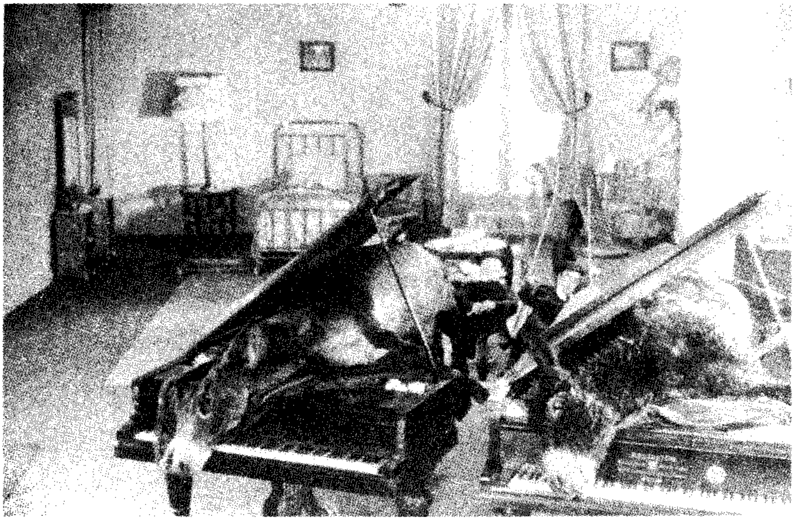
(١-٣٦) الأرض، ١٩٣٠



(١-٣٧) الأرض، ١٩٣٠



(١-٣٨) كلب أندلسى، ١٩٢٩



(١-٣٩) كلب أندلسى، ١٩٢٩



(١-٤٠) كلب أندلسى، ١٩٢٩



(١-٤١) كلب أندلسى، ١٩٢٩



(١-٤٢) العصر الذهبى، ١٩٣٦



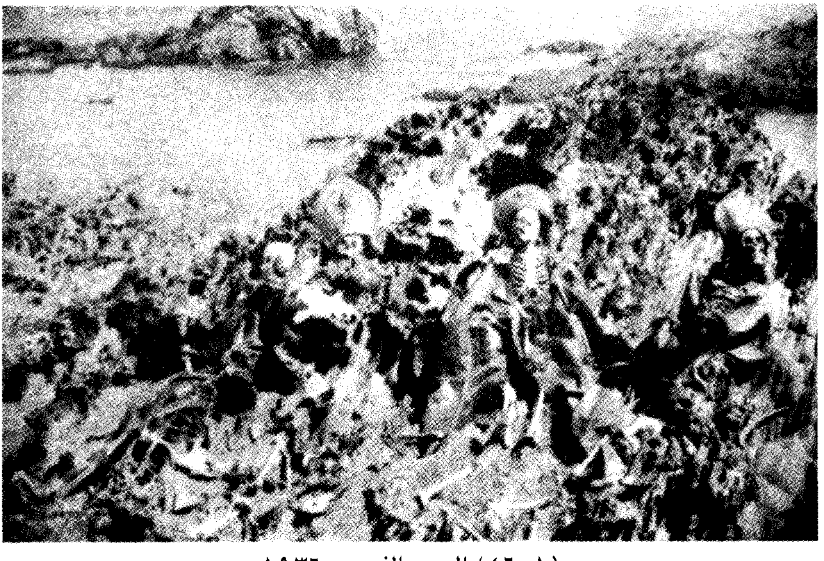
(١-٤٣) العصر الذهبى، ١٩٣٦



(١-٤٤) العصر الذهبى، ١٩٣٦



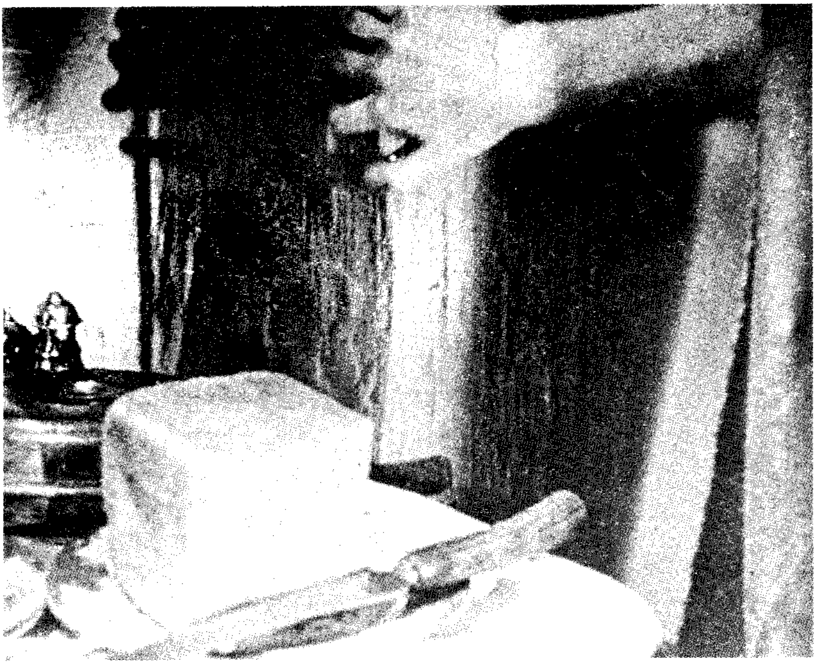
(١-٤٥) العصر الذهبى، ١٩٣٦



(١-٤٦) العصر الذهبى، ١٩٣٦



(۲-۱) ابتزاز، ۱۹۲۹



(٢-٢) ابتزاز، ١٩٢٩



(۲-۳) ابتزاز، ۱۹۲۹



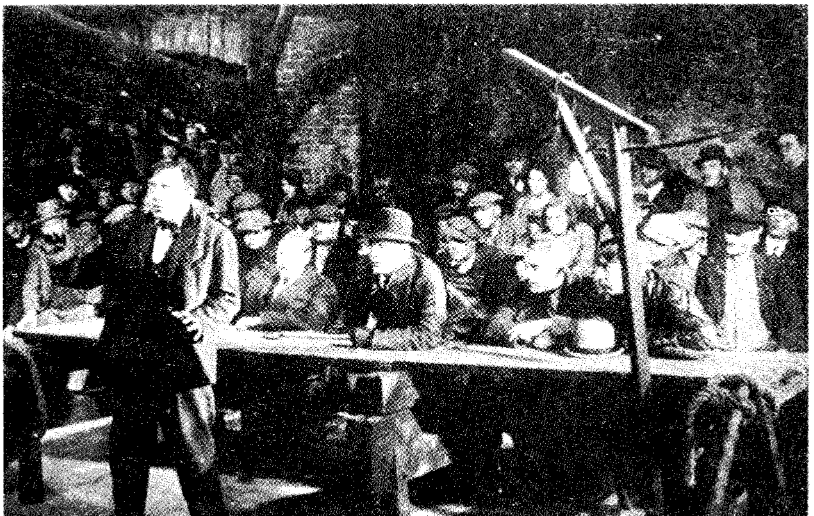
(٢-٤) إم، ١٩٣١



(٢-٥) إم، ١٩٣١



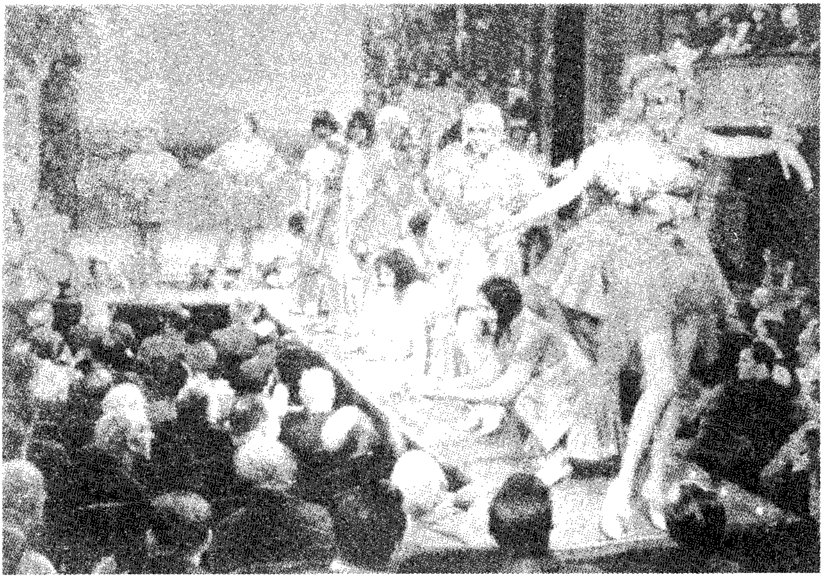
(٢-٦) إم، ١٩٣١



(٢-٧) إم، ١٩٣١



(٢-٨) تصفيق، ١٩٢٩



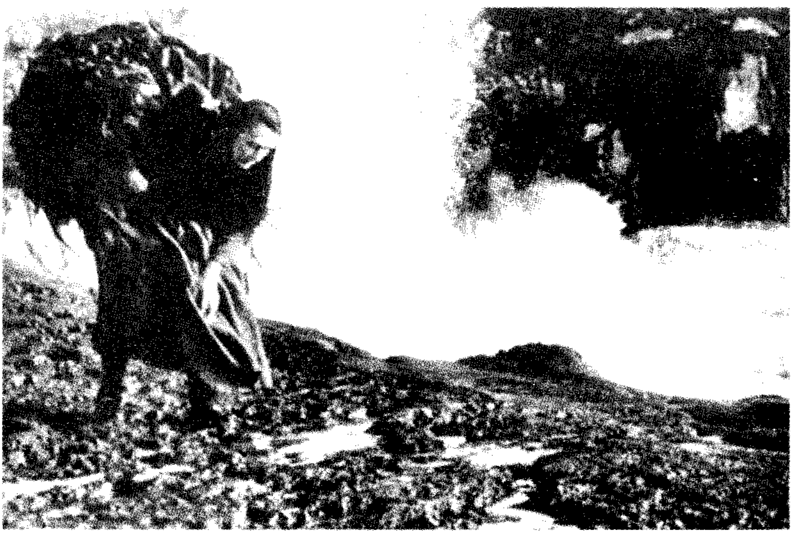
(٢-٩) تصفيق، ١٩٢٩



(٣-١) رجل من آران، ١٩٣٤



(٣-٢) رجل من آران، ١٩٣٤



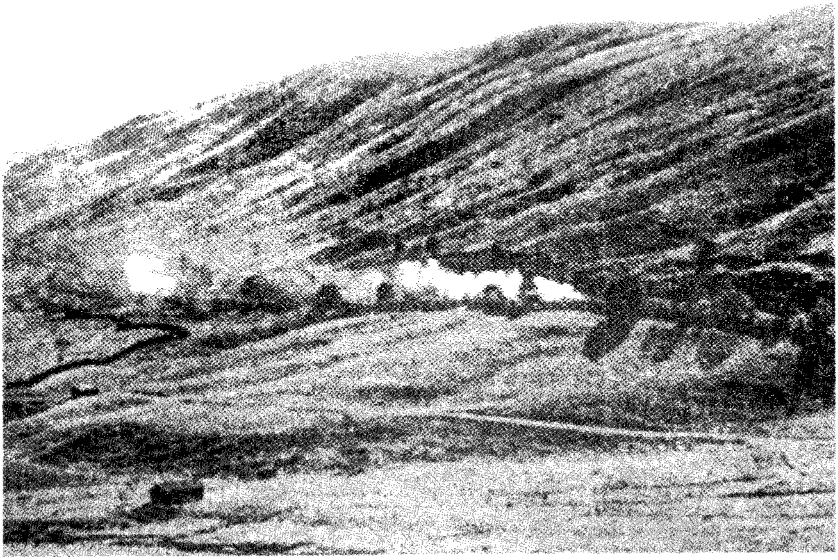
(٣-٣) رجل من آران، ١٩٣٤



(٣-٤) رجل من آران، ١٩٣٤



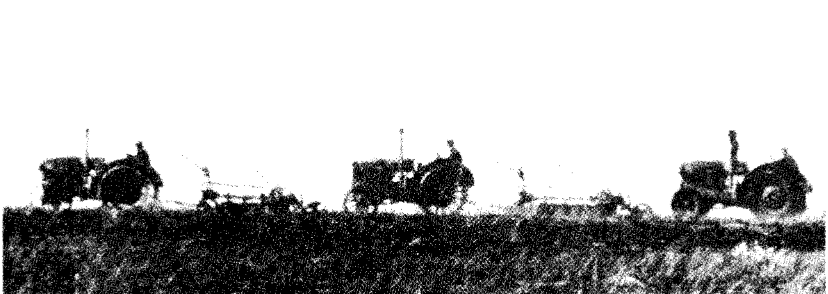
(٣-٥) بريد الليل، ١٩٣٦



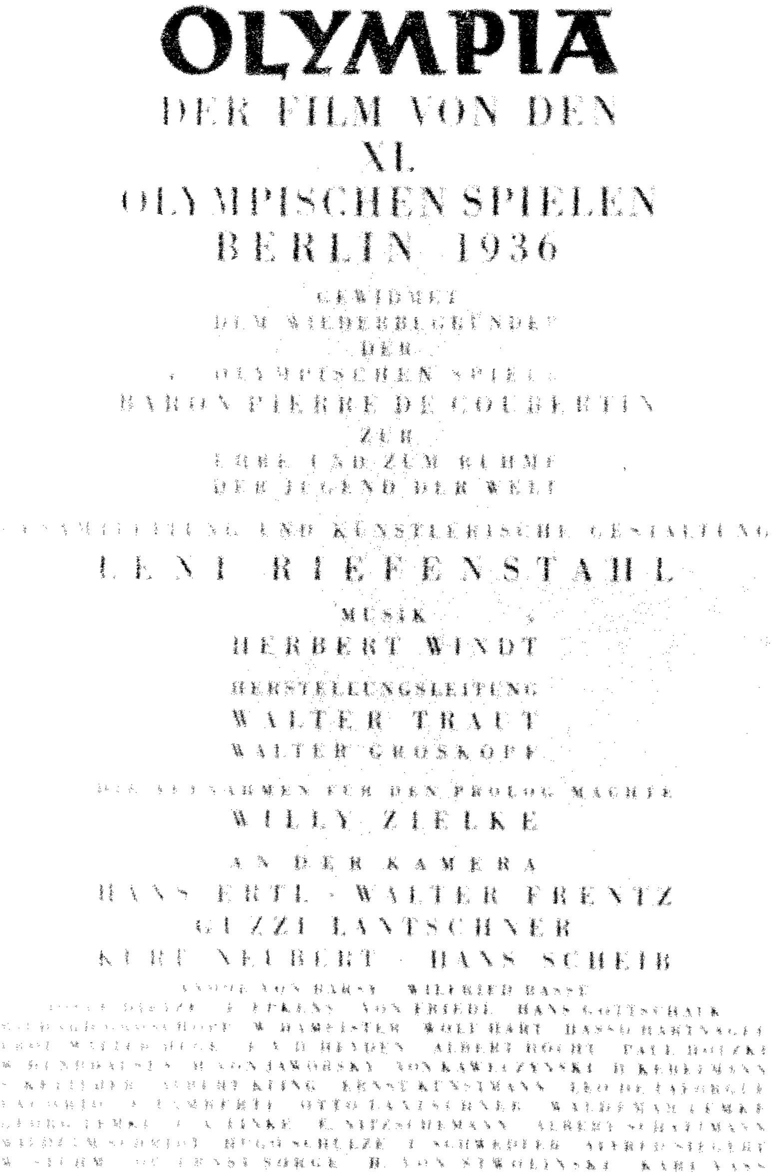
(٣-٦) بريد الليل، ١٩٣٦



(٣-٧) المحراث الذى شق السهول، ١٩٣٦



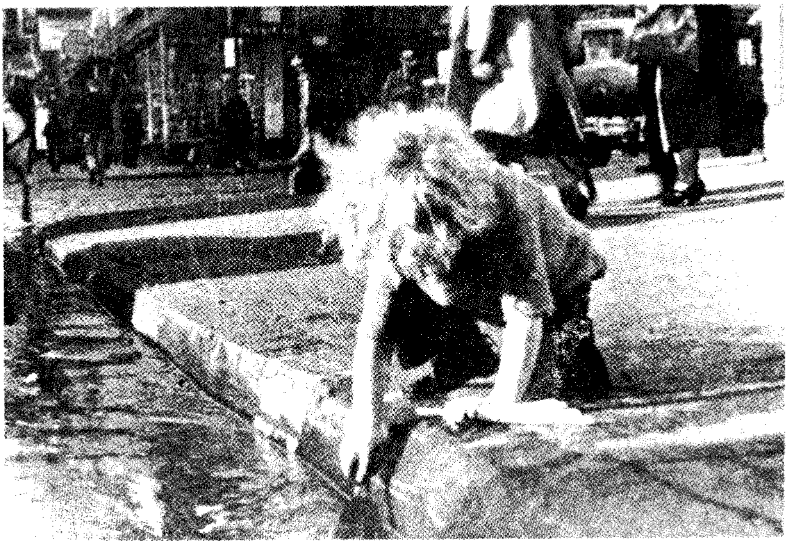
(٣-٨) المحراث الذى شق السهول، ١٩٣٦



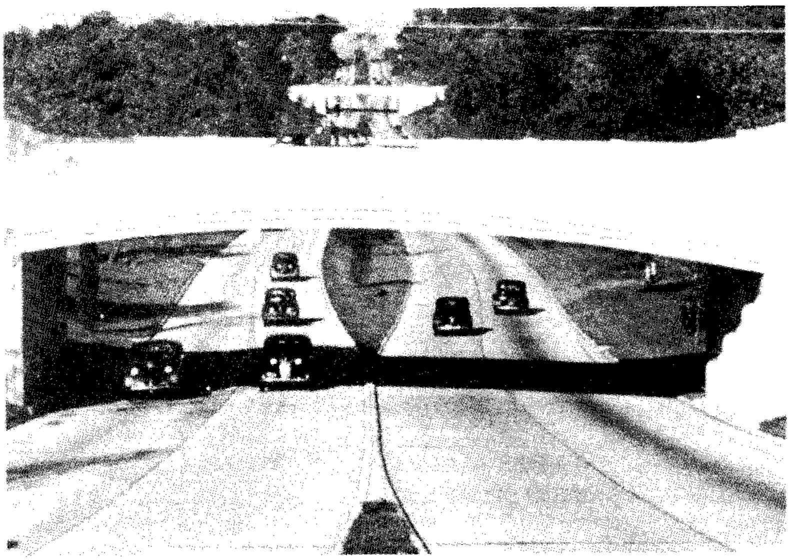
(٣-٩) أوليمبيا، ١٩٣٨



[٣-١٠) المدينة، ١٩٣٩



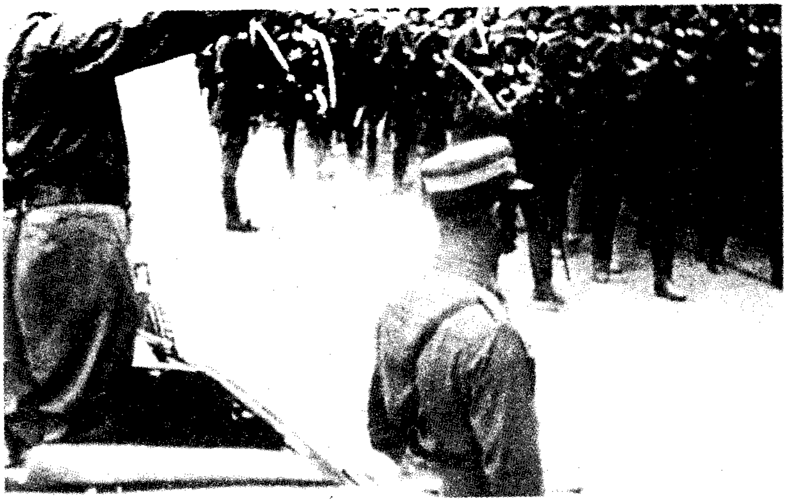
(٣-١١) المدينة، ١٩٣٩



(٣-١٢) المدينة، ١٩٣٩



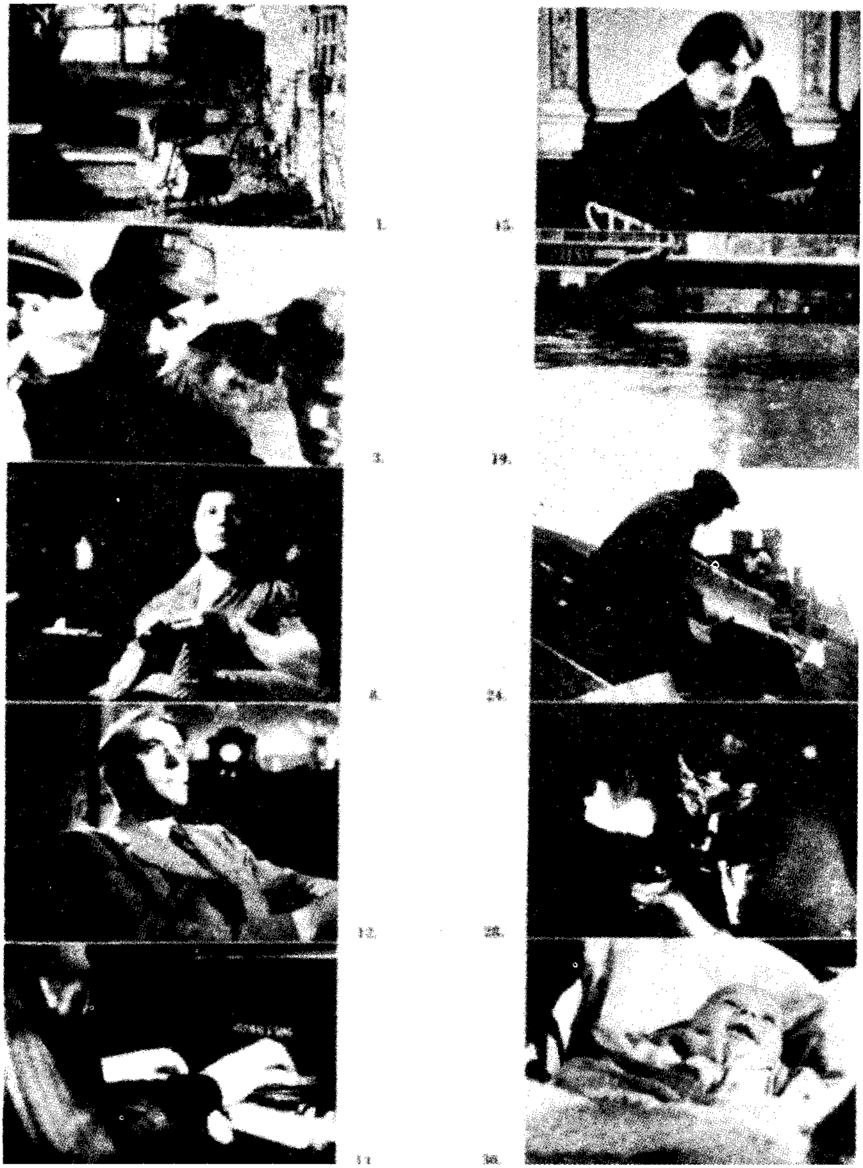
(٣-١٣) فرّق تسد، ١٩٤٥



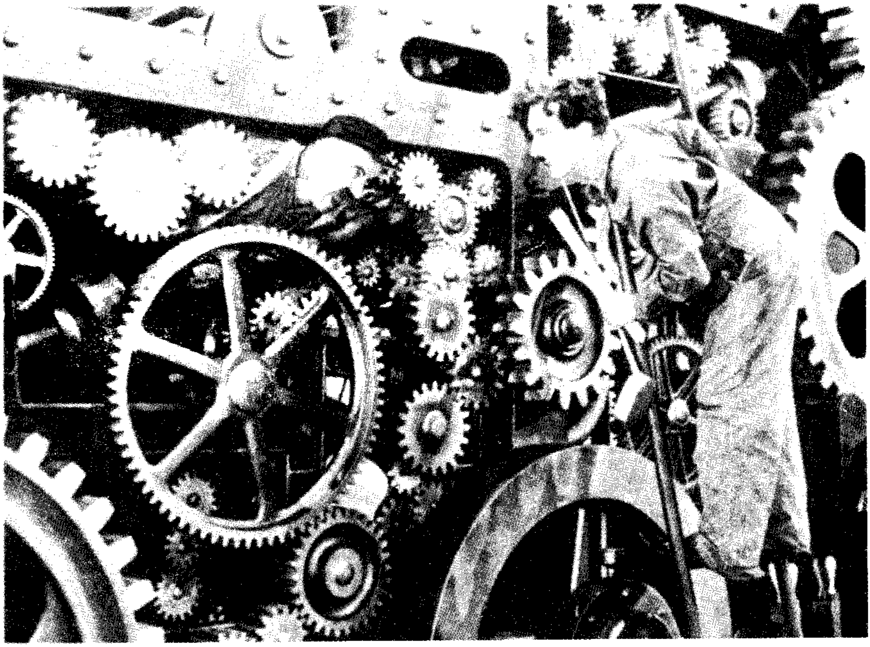
(٣-١٤) فرق تسد، ١٩٤٥



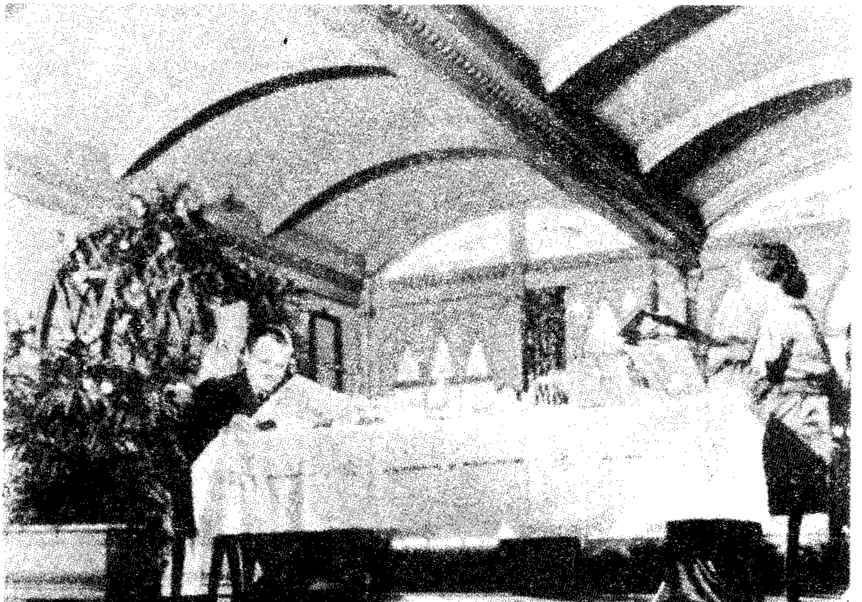
(٣-١٥) فرق تسد، ١٩٤٥



(٣-١٦) يوميات من أجل تيموثي، ١٩٤٥



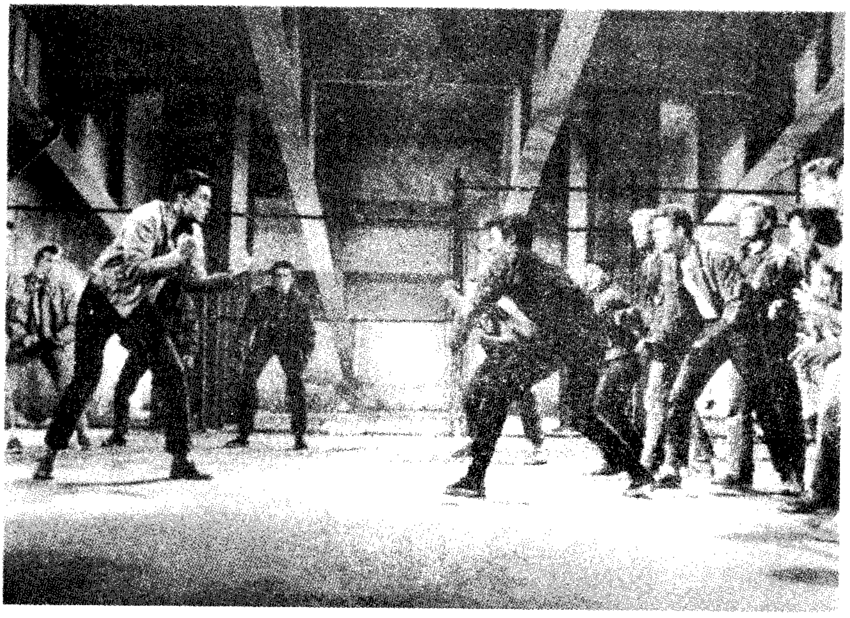
(٤-١) العصور الحديثة، ١٩٣٦



(٤-٢) المواطن كين، ١٩٤١



(٥-١) أريد أن أعيش!، ١٩٥٨



(٥-٢) قصة الحى الغربى، ١٩٦١



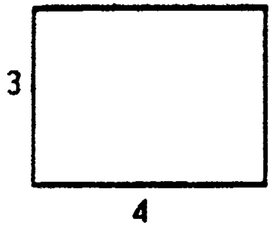
(٥-٣) لورانس العرب، ١٩٦٢



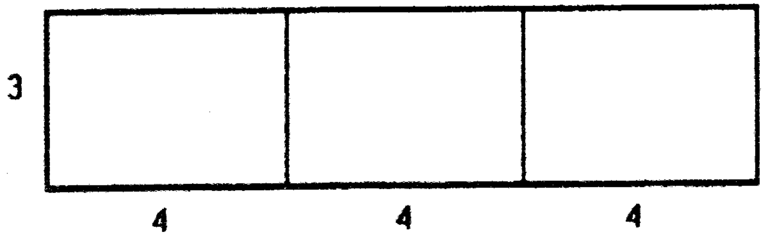
(٦-١) الشمال عن طريق الشمال الغربى، ١٩٥٩



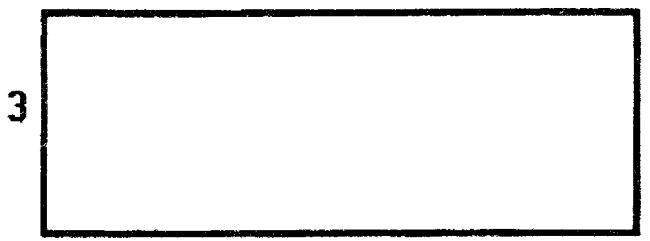
(٦-٢) دوار، ١٩٥٨



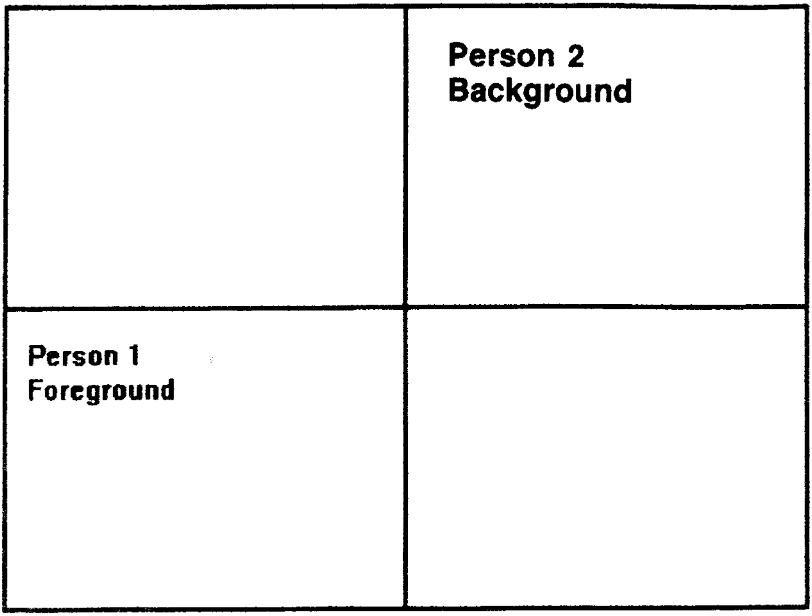
(٧-١) تناسب الشاشة الأكاديمى



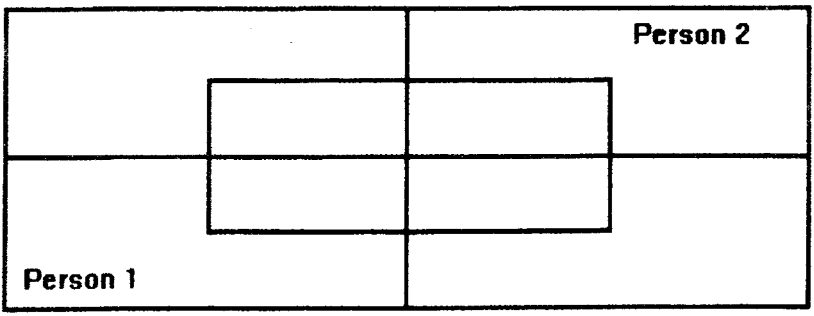
(٧-٢) فورمات الشاشة الثلاثية



(٧-٣) السينما سكوب، تناسب الشاشة ١: ٥٥ .٢ (تحول بعدها إلى ١: ٣٥ ,٢)



(أ)

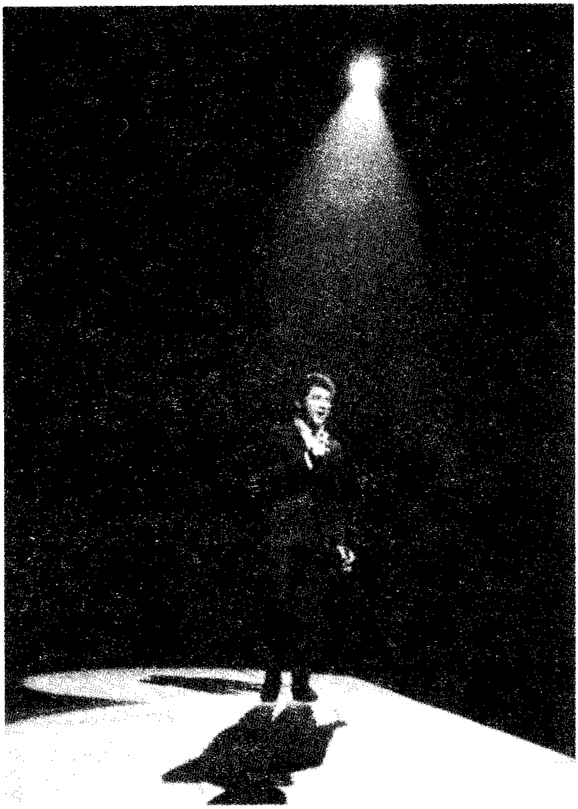


(ب)

(٧-٤) علاقة مقدمة الكادر بالخلفية فى كل من فورمات الشاشة الكلاسيكى والشاشة العريضة



(٧-٥) إكسوداس، ١٩٦٠



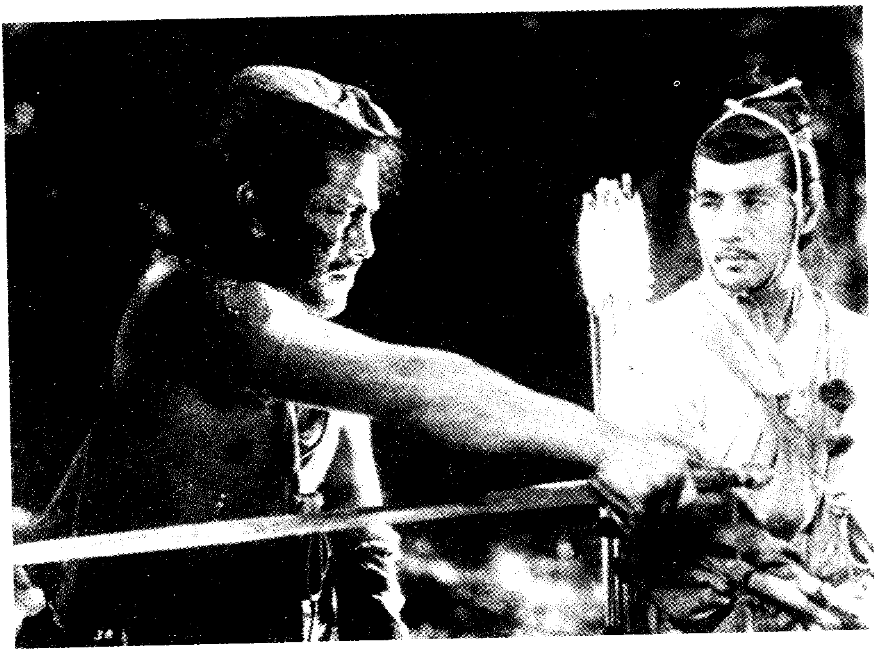
(٧-٦) الصبى الوحيد، ١٩٦٢



(٧-٧) الصبى الوحيد، ١٩٦٢



(٧-٨) الصبى الوحيد، ١٩٦٢



(٨-١) راشومون، ١٩٥١



(٨-٢) جول وجيم، ١٩٦١



(٨-٣) جول وجيم، ١٩٦١



(٨-٤) عطلة نهاية الأسبوع، ١٩٦٧



(٨-٥) عطلة نهاية الأسبوع، ١٩٦٧



(٨-٦) هيروشيما حبي، ١٩٦٠



(٨-٧) هيروشيما حبي، ١٩٦٠



(٨-٨) هيروشيما حبى، ١٩٦٠



(٨-٩) ثمانية ونصف، ١٩٦٣



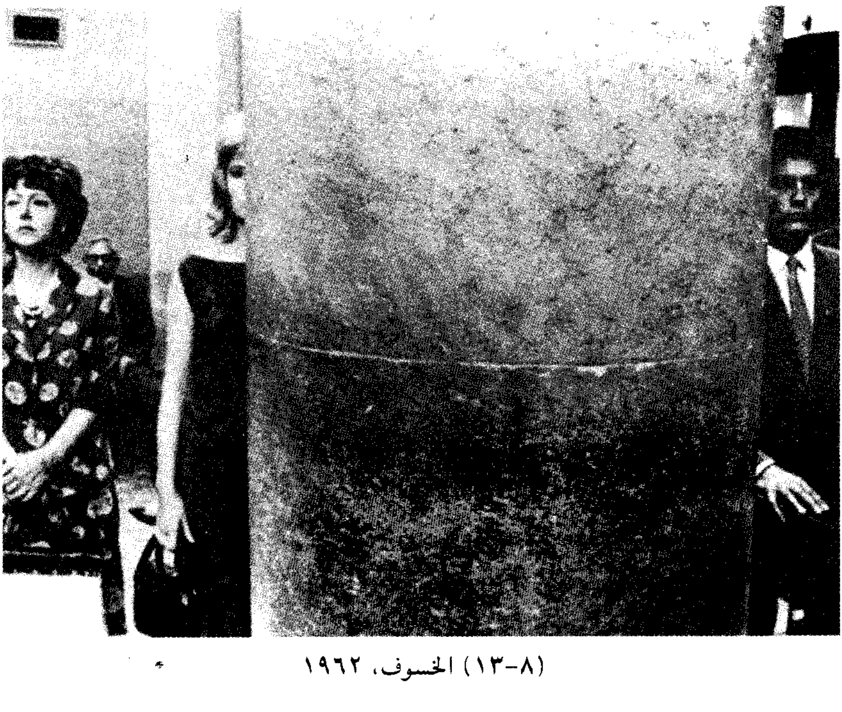
(٨-١٠) ثمانية ونصف، ١٩٦٣



(٨-١١) ثمانية ونصف، ١٩٦٣



(٨-١٢) ثمانية ونصف، ١٩٦٣



(٨-١٣) الخسوف، ١٩٦٢



(٨-١٤) الخسوف، ١٩٦٢



(٩-١) ليلة يوم شاق، ١٩٦٤



(٩-٢) بيتوليا، ١٩٦٨



(١٠-١) العصبة المتوحشة، ١٩٥٩



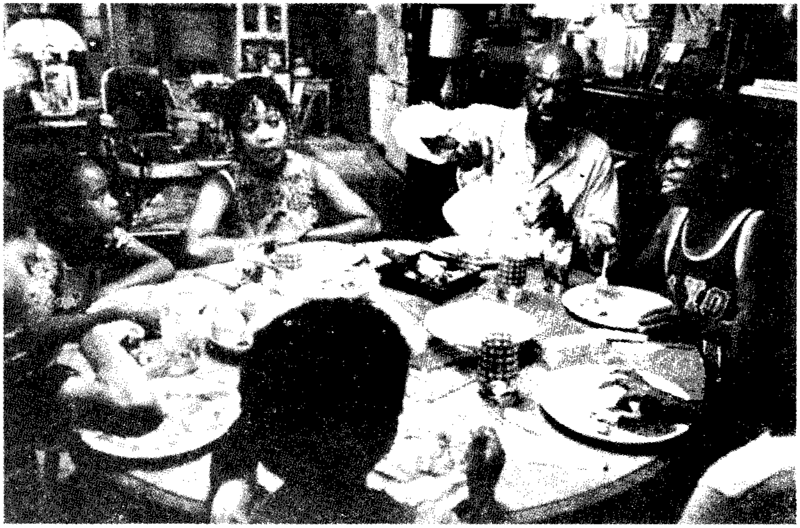
(١٠-٢) ٢٠٠١: أوديسا الفضاء، ١٩٦٨



(۱۰-۳) باری لیندون، ۱۹۷۵



(١٠-٤) الثور الهائج، ١٩٨٠



(١٠-٥) كروكلين، ١٩٩٤



(١٠-٦) كروكلين. ١٩٩٤



(١٠-٧) حمى الأدغال، ١٩٩١



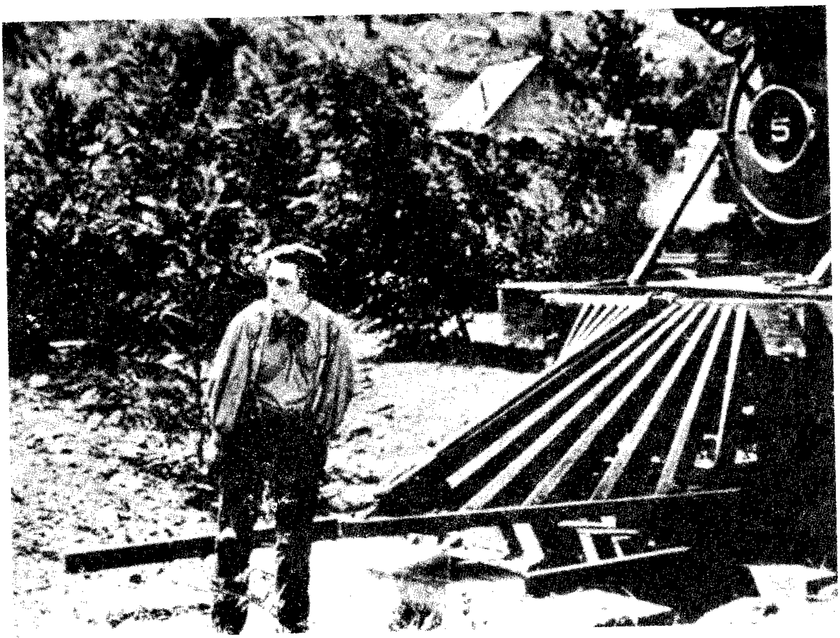
(١٠-٨) عصابة كلوكرز لتهريب المخدرات، ١٩٩٥



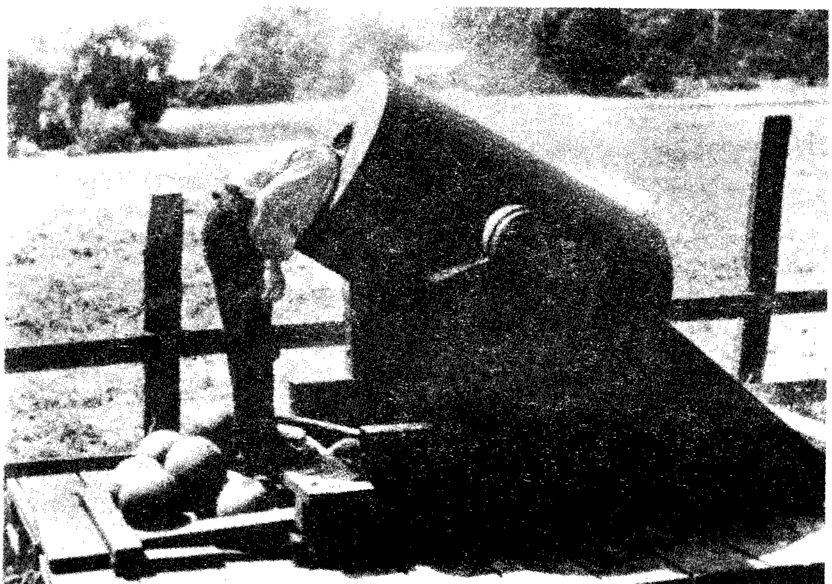
(١٠-٩) عصابة كلوكرز لتهريب المخدرات، ١٩٩٥



(١٧-١) الجنرال، ١٩٢٧



(١٧-٢) الجنرال، ١٩٢٧



(١٧-٣) الجنرال، ١٩٢٧



(١٧-٤) خاطفو تابوت العهد المفقود، ١٩٨١



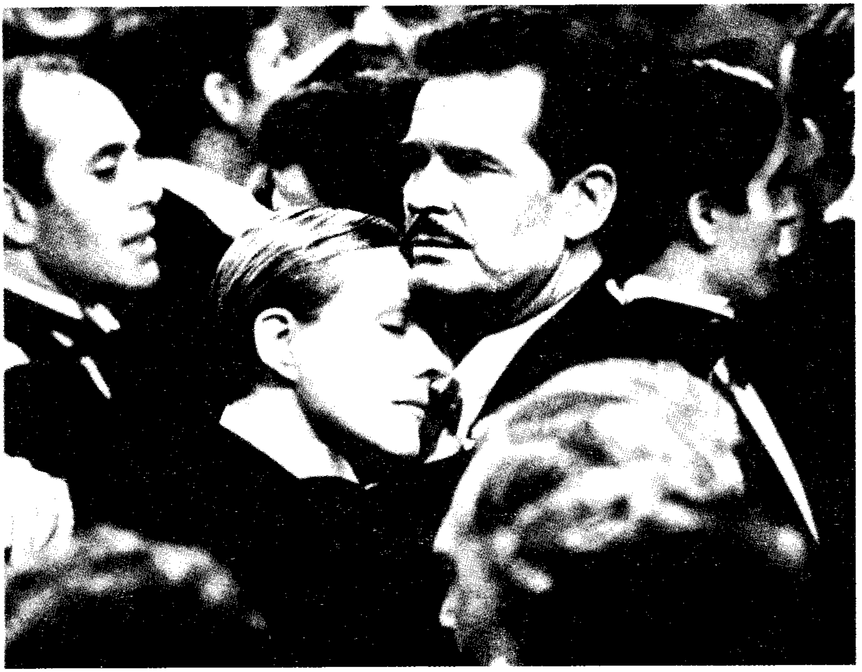
(١٨-١) مشكلة فى الفردوس، ١٩٣٢



(١٨-٢) الحى الصينى، ١٩٧٤



(١٩-١) السيدة إيف، ١٩٤١



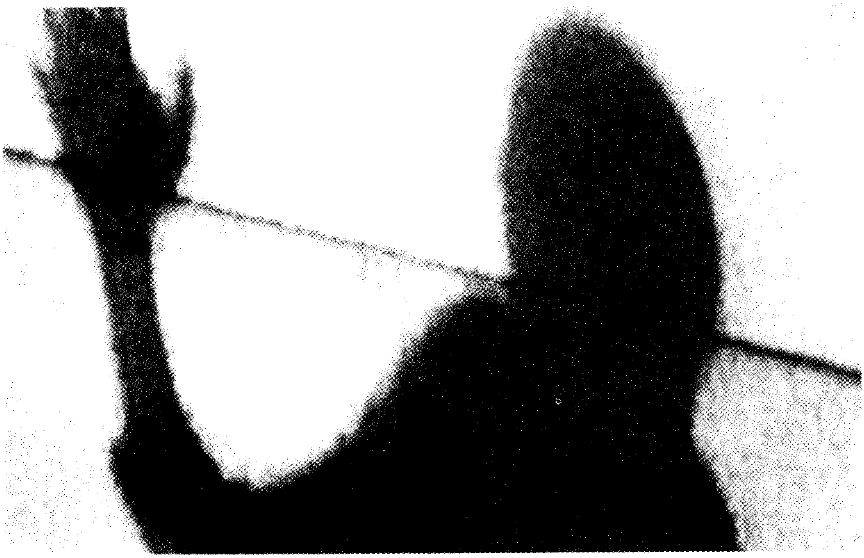
(١٩-٢) فيكتور فيكتوريا، ١٩٨٢



(٢٠-١) مذكرة إدارية، ١٩٦٦

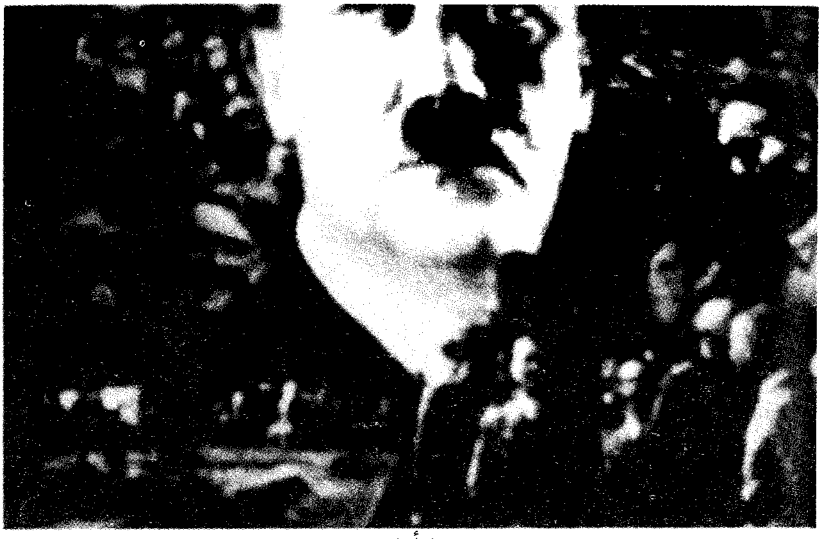


(أ)

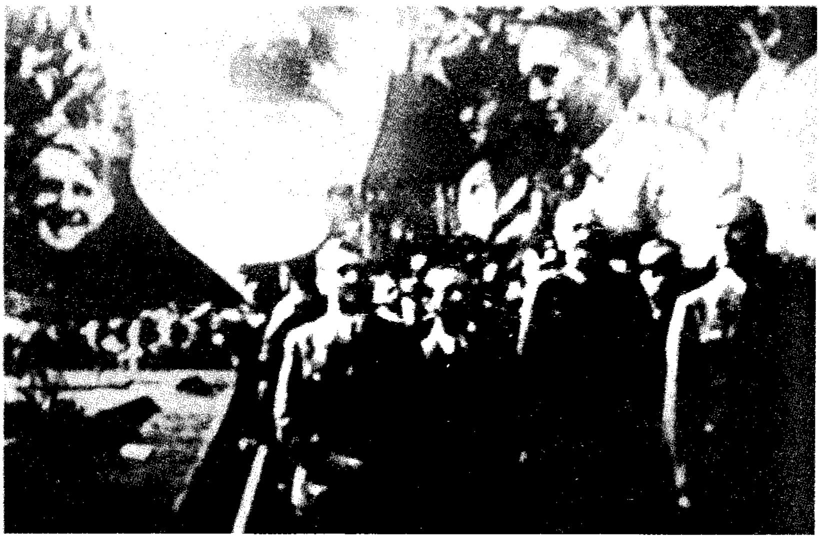


(ب)

(٢٠-٢) "أ - ب" مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(أ)



(ب)

(٢٠-٣) "أ - ب" مذكرة إدارية، ١٩٦٦

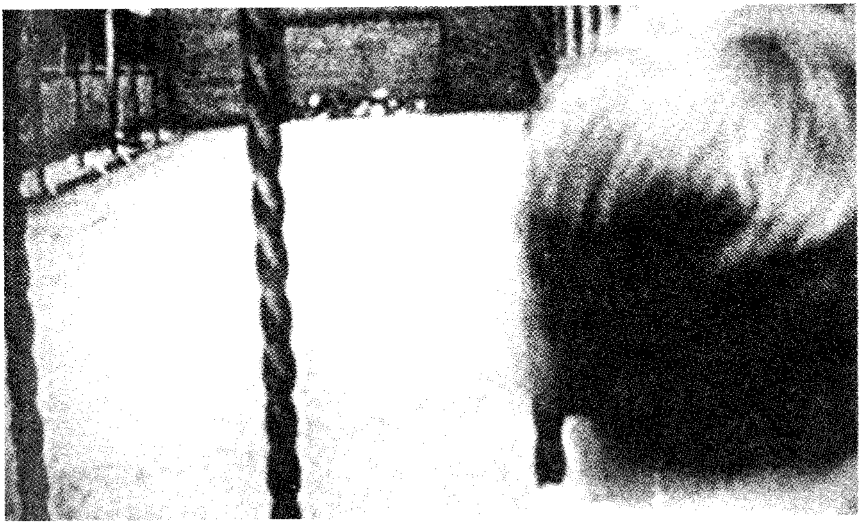


(جـ)

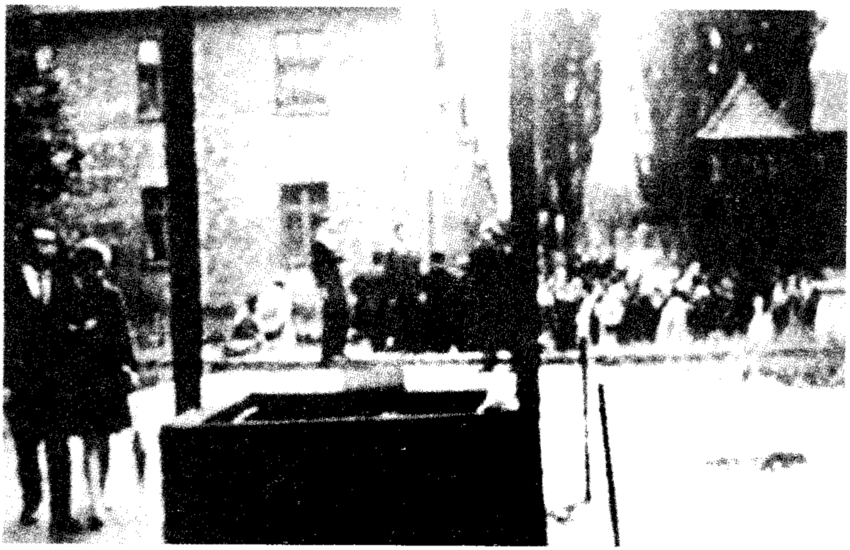
(٢٠-٣) "جـ" مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(٢٠-٤) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(٢٠-٥) مذكرة إدارية، ١٩٦٦


(٢٠-٦) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(٢٠-٧) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



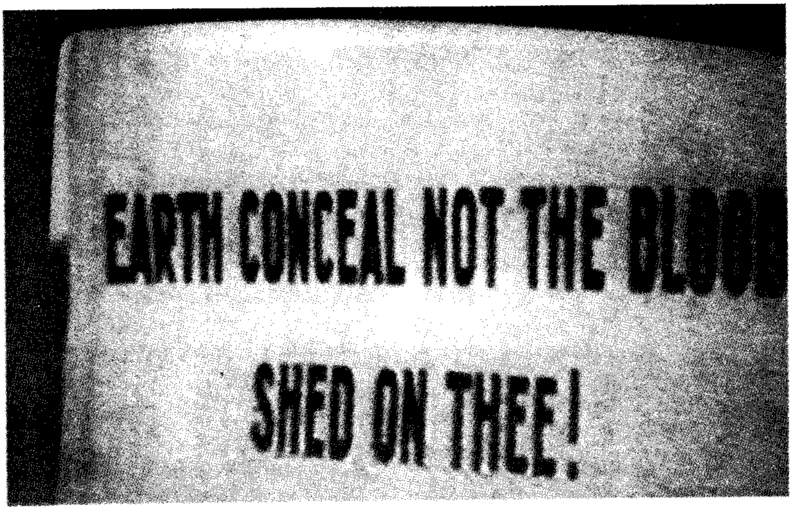
(٢٠-٨) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(٢٠-٩) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(٢٠-١٠) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



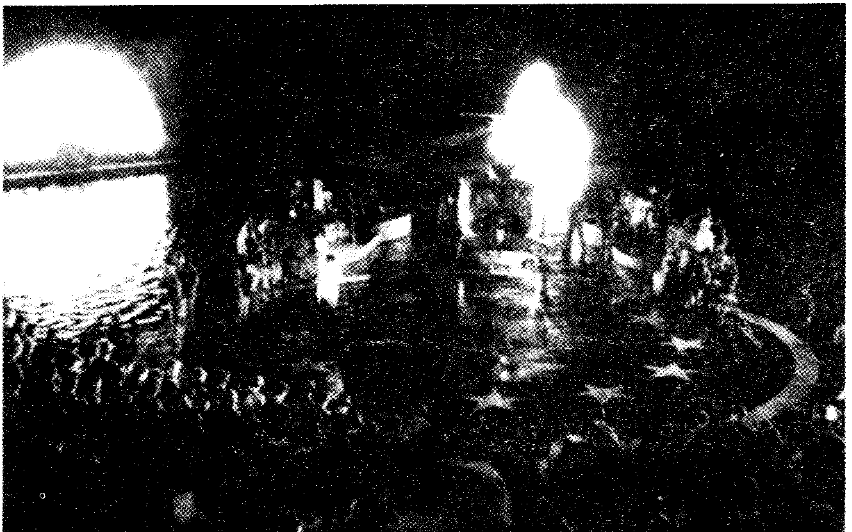
(٢٠-١١) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(٢٠-١٢) مذكرة إدارية، ١٩٦٦



(٢١-١) استمع لبريطانيا، ١٩٤٢



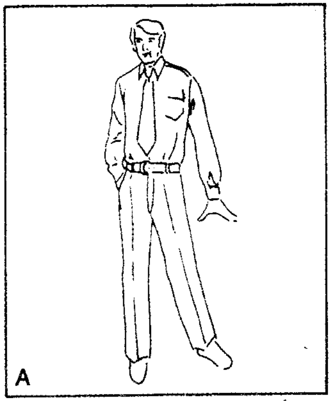
(٢٤-١) نهاية العالم الآن، ١٩٧٩



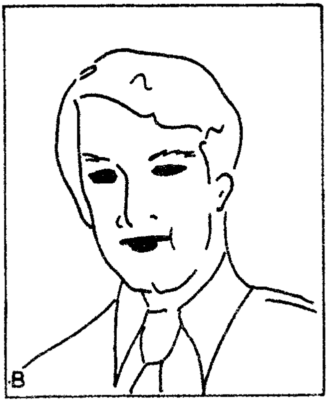
(٢٤-٢) نهاية العالم الآن، ١٩٧٩



(٢٤-٣) نهاية العالم الآن، ١٩٧٩



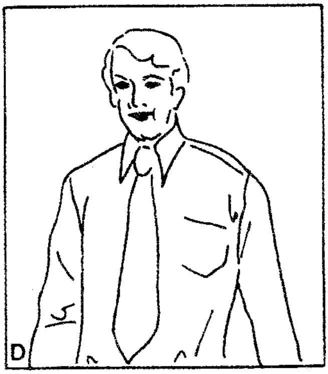
(أ) لقطة عامة للشخصية ١



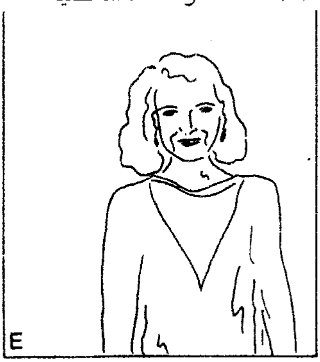
(ب) لقطة قريبة للشخصية ١



(ج) لقطة رد فعل للشخصية ٢ ، تتضمن الشخصية ١ فى وضع جانبى بروفيل

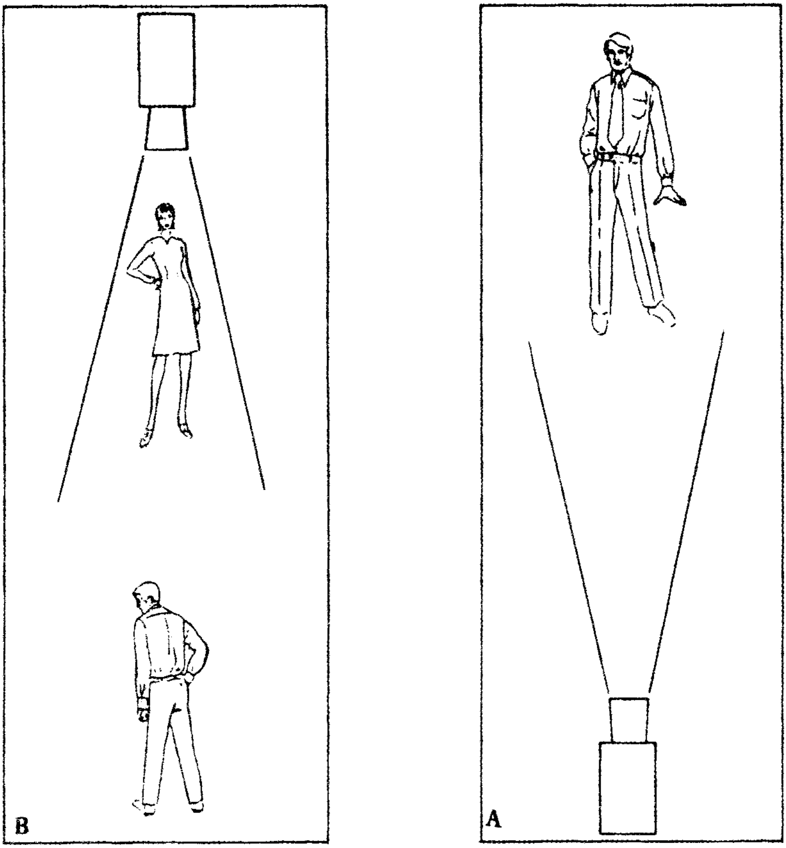


(د) لقطة متوسطة للشخصية ١



(هـ) لقطة متوسطة للشخصية ٢

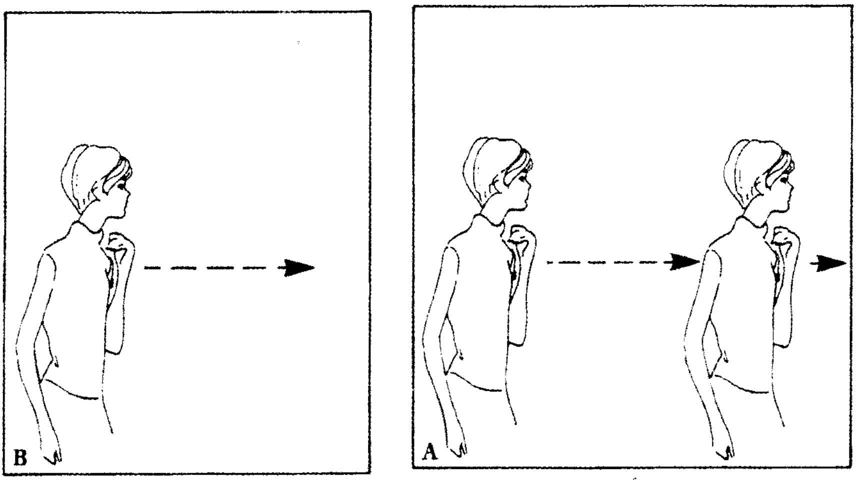
(٢٥-١) عينة من نمط القطع المطابق



(أ) ب

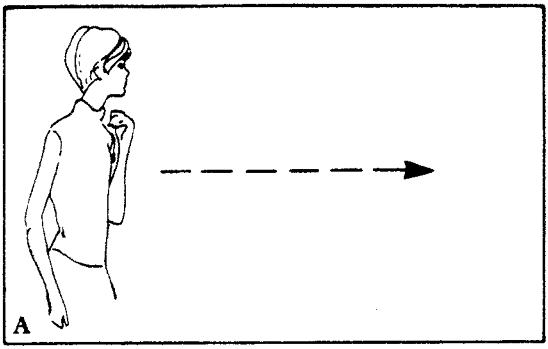
(٢٥-٢) وضع الكاميرا من أجل القطع المطابق. لتصوير الشخصية ١ توضع الكاميرا أمامه، كما يبدو فى الشكل(أ).

ولتصوير الزاوية العكسية للشخصية ٢ حتى تتطابق اللقطتان ١ و ٢، توضع الكاميرا خلف الشخصية ١، كما يبدو فى الشكل (ب).

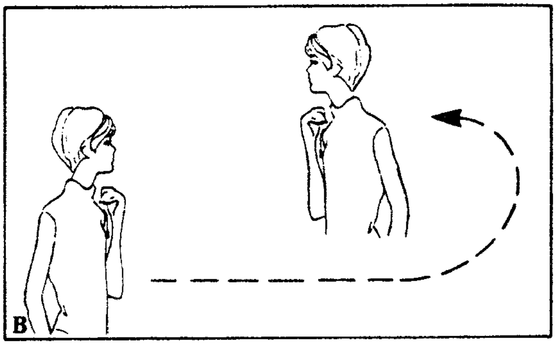


(أ) (ب)

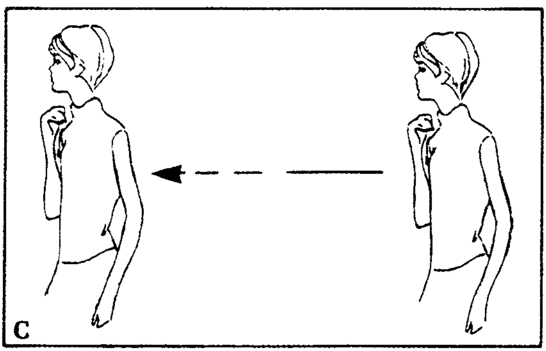
(٢٥-٣) الحفاظ على اتجاه الشاشة من أجل القطع المطابق. إذا خرجت شخصية من يمين الكادر (أ)، فيجب أن تدخل من يسار الكادر فى اللقطة التالية (ب).



(أ) الشخصية تتحرك من اليسار إلى اليمين.

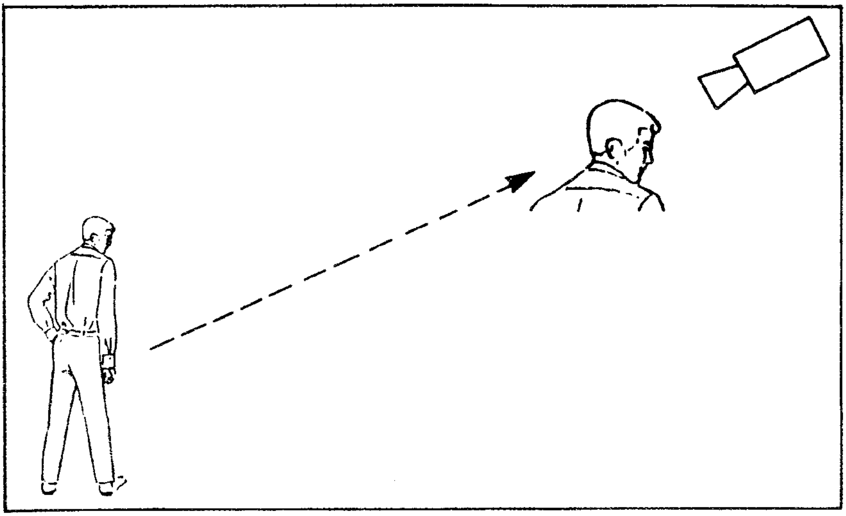


(ب) الشخصية تظهر وهى تغير الاتجـاه.

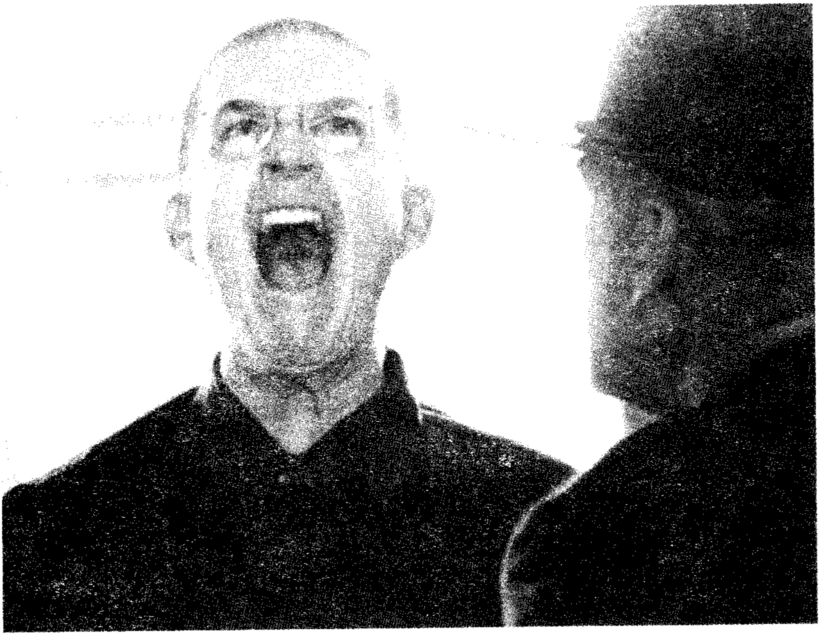


(ج) الشخصية تتحرك من اليمين إلى اليسار.

(٤-٢٥) الحفاظ على الاستمرارية مع تغيير الاتجاه



(٢٥-٥) تتبع الحركة القطرية. تبدأ اللقطة الموضحة كلقطة عامة وتنتهى كلقطة قريبة



(٢٦-١) خزانة مدفع مليئة بالطلقات، ١٩٨٧

المؤلف في سطور :

كين دانسايجر

- مؤلف للعديد من الكتب فى الدراسات السينمائية بفروعها المختلفة، مثل كتابة السيناريو، والمونتاج، والإنتاج. ويعقد دورات دراسية وورش عمل فى فن كتابة السيناريو فى أمريكا الشمالية، وأوربا، وآسيا.

- يقوم بالتدريس فى قسم السينما والتليفزيون فى جامعة نيويورك، وهو حاليًا أستاذ مادة السينما والتليفزيون فى مدرسة تيش للفنون بجامعة نيويورك.

- وقد سبق للمركز القومى للترجمة إصدار كتاب المؤلف "فكرة الإخراج السينمائى"، وهو أيضا من ترجمة أحمد يوسف.

المترجم فى سطور :

أحمد يوسف

- دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥.

- عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى؛ نشرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".

- **من ترجماته:** "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى"، وتحت الطبع حاليًا "كتاب أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم"، بالإضافة للعديد من الترجمات السينمائية قيد الترجمة حاليا.

- **من مؤلفاته:** "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى الفنان والإنسان"، "نادية لطفى: نجومية بلا أقنعة"، "عطيات الأبنودى: وصف مصر"، "محمد خان" ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوى: محمد الشربينى
الإشراف الفنى: حسن كامل

يدور هذا الكتاب حول فن المونتاج فى السينما والتليفزيون من ثلاثة جوانب: الأول هو كيف تطورت فكرة المونتاج من خلال ممارسة فنانين سينمائيين، كان عليهم أن يقدموا إجابات عملية عن مشكلات السرد، وكيف تحكى قصة الفيلم وترتب مادته بالشكل الأكثر تأثيرا فى المتفرج، وتلك هى "التقنيات". أما الجانب الثانى فيتناول نوع هذا التأثير الذى يريده الفنان السينمائى، وتلك هى "الجماليات". وأخيرا يتعلق الجانب الثالث بالقواعد الأساسية للمونتاج وأساليبه المختلفة، سواء فى أشكال السرد التقليدية أو الجديدة.

والمؤلف لا يتحدث عن فن المونتاج منطلقا من نظرية سينمائية جاهزة، تفرض نوعا محددا من التقنيات والجماليات، لكنه يترك القارئ يستقى الخبرة من خلال عشرات وربما مئات الأمثلة من تاريخ السينما، وهو ما يجعل الكتاب متعة حقيقية للفنان والناقد والمتفرج، لأنه يضيف إليهم الوعى الكامل بإحدى أدوات صنع وتذوق الأفلام: المونتاج.

تصميم الغلاف: نادية كشك